Studien über den modernen Roman.

Von

Hans Gerschmann,
Oberlehrer am Städtischen Realgymnasium.

Beilage zum Jahresbericht des Städtischen Realgymnasiums. Ostern 1894.

Königsberg 1894.
Hartungsche Buchdruckerei.

1894. Progr.-Nr. 20



Studien über den modernen Roman.

Von

Hans Gerschmann,
Oberlehrer am Städtischen Realgymnasium.

Beilage zum Jahresbericht des Städtischen Realgymnasiums. Ostern 1894.



Königsberg 1894.
Hartungsche Buchdruckerei.

1894. Progr.-Nr. 20.

Die Menschheit schreitet stetig fort, aber nicht auf geradem Wege, sondern in wunderlichen Zickzacklinien, denn es ist nicht eine einfache, stetige Kraft, welche sie treibt, sondern entgegengesetzte, gewaltige Kräfte werfen sie hin und her, und erst der Überblick einer langen Strecke zeigt uns zuweilen, dass wir im ganzen ein Stück weiter gekommen sind, und dass unsere Anstrengungen nicht zwecklos waren. Die Litteratur, die doch nur der Spiegel unseres Lebens ist, zeigt dieselbe Erscheinung. Starke Strömungen ringen beständig miteinander und gewinnen abwechselnd die Oberhand. Phantastik und Realismus, Übertreibung der Regel und Übertreibung der Willkür folgen sich in periodischen Reaktionen, die an das Gesetz der Pendelschwingung erinnern. Man hat deshalb oft behauptet, dass diese Bewegungen in ihrer Wiederkehr immer nur Altes brächten. Das ist offenbar irrig. Die bewegenden Tendenzen sind freilich dieselben, denn sie wurzeln tief in den ewigen Grundlagen unserer Natur; aber der geistige Stoff, den sie bewegen, ist nicht derselbe, und für den Unbefangenen bedeutet auch jede litterarische Epoche einen Fortschritt, einen Zuwachs an Können wie an Erkenntnis.

Die Geschichte zeigt uns nicht nur den Wechsel allgemeiner Tendenzen, sondern auch das Vorherrschen bestimmter Kunstformen in ganzen Perioden. Die italienische Renaissance steht unter dem Zeichen des Epos, wie die Zeit der Elisabeth unter dem Zeichen des Dramas. Die Gründe dieser Erscheinungen sind mitunter nicht allein auf litterarischem Gebiet zu suchen, und keine Zeit gestattet uns, so klar den Zusammenhang der litterarischen mit den grossen historischen Verhältnissen zu beobachten, wie unsere eigene. Die herrschende Strömung ist der Realismus und die herrschende Form der Roman, und zwar in der ganzen Welt, denn der geistige Verkehr ist so international geworden, dass er in allen Kulturländern dieselben Grundbedingungen geschaffen hat. Unsere Zeit gehört der naturwissenschaftlichen Forschung, der materiellen Förderung unserer Interessen; Realismus ist fast nur ein anderer Ausdruck dafür. Dieser forschende, wissenschaftliche Geist fand ein Gebiet, auf welchem seine materiellen Instrumente versagten. Er wollte das Innere der Menschen und ihre gesellschaftlichen Beziehungen kennen lernen, und er erbat sich Hilfe von der Kunst. Er griff rücksichtslos in die Welt des schönen Scheins, die Schönheit über die Wahrheit stellte und die es

stolz abgelehnt hatte, unmittelbaren Nutzen zu stiften. Er stellte den Grundsatz auf, das Wahre sei vor allem zu suchen, und der Menschheit zu nützen sei der idealste Zweck von allen. Er brauchte das schildernde Wort, das durch keine Form gebunden ist, und so entsprang einem praktischen Bedürfnisse der moderne Roman.

Ist dieser Grundsatz berechtigt? Ist er verwirklicht worden? Hat die ganze Produktion unserer Tage sich ihm angeschlossen? Ist der moderne Roman ein Fortschritt oder auch nur etwas Neues? Ich kann nicht hoffen, in einem kurzen Aufsatz abschliessende Antworten auf alle diese Fragen zu erteilen, die noch lebhaft die öffentliche Meinung beschäftigen. Wenn aber die Entscheidung solcher Fragen mehr von eingehenden Untersuchungen der einzelnen Leistungen abhängen mag, so schien es mir doch nicht ohne Interesse, einmal in einem Überblick die bedeutendsten oder einflussreichsten Erscheinungen des Gebiets nach ihrer Eigenart zu skizzieren, um einen allgemeinen Standpunkt für ihre Beurteilung zu gewinnen, der sich aus dem allgemeinen Zusammenhang unserer Urteile rechtfertigen lässt. Auf wissenschaftliche Vollständigkeit verzichte ich selbstverständlich; ich beschränke mich vorweg auf die englische, russische, französische und deutsche Litteratur.

Wenn wir nüchtern den erregten Streit unserer Tage verfolgen, so finden wir bald, dass nicht nur entgegengesetzte Weltanschauungen einander bekämpfen, sondern dass noch ein rein äusserliches Hemmnis die Verständigung erschwert. Jeder Beurteiler sucht nach einem Massstab, und wir sind gewohnt, unsern Wertmesser in einigen allgemeinen Begriffen, oder richtiger Worten, zu sehen, die von Hand zu Hand gehen wie geprägte, vollwichtige Münzen. Nun zeigt aber die oberflächlichste Beobachtung, dass jeder diese Münze nach ganz anderm Werte weitergiebt, als er sie empfangen hat. Vor allem handelt es sich dabei um die Begriffe Kunst und Poesie; aber auch die Ausdrücke Realismus, Idealismus, Roman etc. sind vollkommen unklar und schwankend in ihrem Inhalt. Die ganze Terminologie, deren wir uns bedienen, ist in einer so grenzenlosen Verwirrung, dass gar zu häufig ein sachlicher Streit unbewusst zu einer Erörterung allgemeiner Begriffe wird. An eine völlige Klärung dieser Verhältnisse denke ich nicht; ich halte es überhaupt für unmöglich, dass ein einzelner Mensch jedem dieser Worte einen allgemeingiltigen Inhalt giebt. Es scheint mir aber sinnlos, Urteile zu entwickeln, über deren Grundlage man unklar lässt, und wenn es mir nicht gelingt, jene einzelnen Worte überzeugend zu definieren, so finde ich doch dabei Gelegenheit, meinen Standpunkt zu ihnen zu entwickeln, und darauf kommt es hier nur an. Man möge mir einige Abschweifungen in diesen allgemeinen Vorerörterungen nachsehen, die, wie ich glaube, meinem Zweck zu gute kommen.

Wenn wir einen Gegenstand genau beobachten wollen, legen wir ihn unter das Mikroskop und schrauben ihn allmählich in unser Sehfeld; eine Schraubendrehung zu viel und er verschwindet, statt uns noch genauer zu erscheinen. Das ist ein Bild des abstrakten Definierens und zeigt uns warnend die üblichste Fehlerquelle. Es ist

nützlich, das Allgemeine der Erscheinungen zu suchen, aber nur innerhalb gewisser Grenzen. Die eigentliche Gefahr liegt darin, zu viel und zu scharf definieren zu wollen. Die leiseste Übertreibung dieser Art kann eine Idee ganz zerfallen lassen und ihr alle Bedeutung nehmen. Dialektisch scharf gefasste Formeln haben etwas sehr Bestechendes, aber gerade darum können wir nicht misstrauisch genug gegen sie sein; sie beruhen gar zu häufig darauf, dass den Thatsachen Zwang angethan ist. Nirgends hat man sich aber mehr vor ihnen zu hüten, als in ästhetischen Fragen.

Ein klassisches Beispiel dafür ist der Laokoon. Es ist nicht möglich, das Buch ohne die höchste Bewunderung zu lesen. Jedes Wort abgewogen und klar; jeder Satz folgerichtig in den andern übergreifend, wie eiserne Kettenglieder; fast unwiderstehlich werden wir von Schritt zu Schritt bis zu den grossen Resultaten geführt, die sich uns so leicht und überzeugend einprägen wie Schlagworte. Und nun diese Resultate — wer von uns glaubt heut noch an sie in vollem Umfange? Welcher Maler oder Dichter kümmert sich um sie? Dass Lessing auf die Grundunterschiede der beiden grossen Künste verwies, war sicherlich ein grosses Verdienst, weit grösser, als es uns heut scheinen will, wo seine Ideeen uns ganz geläufig geworden sind. Diese klare Unterscheidung genügte aber nicht, um seine engen Formeln zu begründen, welche er daraus ableitete. Das grosse Verdienst, das er sich um die Künstler erworben, würde ganz wett gemacht durch das Unheil, das entstünde, wenn sie alle seine Folgerungen in die Praxis übertrügen. Der Maler dürfte nichts als mässig bewegte, schöne Menschen malen, einzeln oder in kleinen Gruppen, und der Dichter müsste auf alle Schilderung verzichten, die nicht handelnde Menschen betrifft. Die grossen Naturschauspiele z. B. würden sich überhaupt aller Schilderung entziehen, denn auf fortschreitende Bewegungen der Natur scheint Lessing das Wort „Handlung“ doch nicht beziehen zu wollen. Die Malerei wäre also ausser stande, Gewitter, Sturm und Meeresbranden zu schildern, weil es künstlerisch unstatthaft wäre, aus reissend schneller Bewegung einen in Wirklichkeit unfassbar kleinen Zeitraum festzuhalten, weil sie keinen zuckenden Blitz, keine flatternden Blätter, keinen sprühenden Wogenschaum zeigen dürfte, abgesehen davon, dass es ihr unmöglich wäre, die Eindrücke auf unsere andern Sinne zu geben, welche für uns von jenen Vorgängen unzertrennlich sind. Die Poesie könnte das auch nicht, denn man könnte doch unmöglich jeden Vorgang der Natur in seiner ganzen Breite in menschliche Handlung umsetzen, wollte man auch schon die Beobachtung durch ein Individuum als solche gelten lassen, und das blosse, schildernde Wort wäre ja nach der Theorie unfähig, uns deutliche Bilder der Dinge zu geben. In der Praxis kümmert sich natürlich niemand um solche Grillen. Jeder Künstler sucht der Schönheit und Grossartigkeit der Welt von seiner Seite beizukommen, wie er kann, und die knirschende Wut von Sturm und Brandung schauert uns ebenso aus Achenbachs Bildern wie aus Lotis Beschreibungen an. Was könnte der strenge Theoretiker auf diese Einwendungen konsequent erwidern, als: Ich sage nicht, dass dies oder jenes nicht dar-

stellbar sei, sondern nur, dass es nicht in das Gebiet der Kunst gehört? Eine nähere Beleuchtung dieses Standpunktes behalte ich mir vor, aber es ist vorweg klar, dass eine solche Antwort für die Praxis gar nichts sagt. — Da es der Gesamteindruck des Laokoon uns heut ganz unzweifelhaft macht, dass Lessings Beweisführung Irrtümer enthalten muss, bleibt uns nur zu untersuchen, aus welcher Quelle diese Irrtümer fliessen. Das ist keineswegs sehr schwierig; es genügt der allgemeinste, unbefangene Überblick. Das Material ist nach einer bestimmten Kunstauffassung bereits gesichtet, es ist gewissermassen auf die erwarteten Resultate hin zurechtgelegt. Die Alten werden ohne weiteres als höchstes Muster hingestellt. Ihre Kunst soll nur Nachbildung des Schönen gewesen sein, und diese Auslegung des Worts wird dann stillschweigend angenommen. Dementsprechend bezieht sich die Anschauung fast nur auf Plastik. Die strotzende Bilderfülle nicht nur der Holländer, sondern sogar der Italiener scheint gar nicht zu existieren; eher werden antike Bilder herangezogen, die wir nur aus Beschreibung kennen. Es wird immer nur das gezeigt, was besonders ein Argument bestätigt, von dem grossen Material, das seine Bedeutung abschwächen würde, bekommen wir nichts zu sehen. Lessing ist nicht objektiv; er wird in allen Prämissen wie in den Entscheidungen einzelner Fälle durch die Voreingenommenheiten der humanistischen Weltauffassung bestimmt, und es beweist daher nichts, dass seine Resultate dieser Weltauffassung zu gute kommen. Dazu kommt die mathematische Grundrichtung seines Geistes, die ihn überall zu einer möglichst präcisen Fassung jedes Gedankens drängte, und die ihn gelegentlich verführt, um eines schlagenderen Ausdrucks willen die gebotene Vorsicht zu vergessen. Es finden sich bei ihm wohl auch einige wirkliche Unklarheiten der Auffassung. Wenn er z. B. seinen Conti die Frage aussprechen lässt, ob Raphael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre auch ohne Hände, so beruht das auf einer ganz willkürlichen oder direkt falschen Auslegung des Worts. Wenn jemand keine Hände hat, lässt sich eine solche Frage gar nicht entscheiden, denn nicht bloss die Fähigkeit, die Welt in schönern Bildern zu sehen, und die leichtere oder schönere innere Conception, — worüber wir ja gar nicht urteilen können, — macht den Maler, sondern ebenso sehr die technische Fähigkeit, uns diese Bilder zu zeigen. Die blosse Conception ist eigentlich noch gar nichts; sie ist auch bei den grössten Künstlern untrennbar von dem langsamen, stückweise zusammensetzenden Schaffen. Viel eher könnte man in der Malerei die Technik absondern. Jene Frage spiegelt eine schiefe Idee. — Es ist nicht überflüssig, diese Betrachtungen hier anzustellen, da man sich fortwährend auf den Laokoon beruft, wie auf eine unanfechtbare Autorität, und da man sich die Miene giebt, als läge in ihm auch der Beweis für jene Definition der Kunst, die er vertritt. Davon kann gar nicht die Rede sein. Diese Auffassung befindet sich unter den willkürlichen Prämissen. Der Laokoon zeigt uns typische Fehler. Es ist lehrreich zu sehen, wie auch der grösste Mann irrt, wo jeder notwendig irren muss. Auf einer einseitigen Weltauffassung kann man keine allgemeingiltigen Folgerungen aufbauen.

Verlangen wir aber nicht etwas Unmögliches? Sind wir nicht immer an eine bestimmte einseitige Weltauffassung gebunden? Ist es nicht genug, wenn jede Zeit dem Worte „Kunst“ ihren eigenen Inhalt verleiht? Ohne Zweifel giebt es auch eine solche engere Auffassung des Worts, und es ist ganz meine Meinung, dass man sie zu respektieren hat. Der Laokoon und alle ähnlichen ästhetischen Untersuchungen wenden sich aber gerade gegen diese Berechtigung einzelner Zeitauffassungen; sie wollen Begriffe und Regeln feststellen, die für alle Zeiten gelten, und da muss man es entschieden zurückweisen, dass eine einzige Periode zur Grundlage gemacht wird, wäre es auch die glänzende Periode der antiken Kunst.

Wenn wir wissenschaftlich den Sinn eines Worts feststellen wollen, haben wir einen vorgezeichneten Weg. Wir müssen es etymologisch untersuchen und dann beobachten, wie es zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Menschen gebraucht worden. Das ist unter allen Umständen sehr schwer und im vorliegenden Falle beinahe undurchführbar. An sich würde das Wort nur sagen, dass jemand etwas kann, und wollte man daraus einen allgemeinen Sinn herleiten, würde mit Recht eingewendet werden, dass bei einem so komplizierten Begriff der Inhalt berücksichtigt werden müsse, den die Jahrhunderte hineingetragen haben. Will man aber feststellen, dass eine gewisse Zeit das Wort in einem gewissen Sinn verstanden hätte, so wird man einwenden können, dass das damals zu Unrecht geschehen sei, denn dieselben Widersprüche, die man heut erhebt, hätten auch damals erhoben werden müssen. Will man sich auf die Holländer beziehen, um für eine breitere Auffassung des Begriffs einzutreten, so werden die Gegner widersprechen, da sie diese Richtung eben nicht zur Kunst rechnen; will man sich auf Lessing berufen, so wird mit gleichem Recht die andere Seite einwenden, dass seine Auslegung willkürlich war. So lange wir nicht praktisch einen festen Punkt finden, müssen alle Reflexionen sich in einem ewigen Kreise drehen. Ein solcher Punkt lässt sich aber finden. Das Wesentliche bei dem Streit ist doch offenbar, dass man die höchsten Leistungen aussondern will, um sie unter den Begriff Kunst zu bringen. Welches die vorzüglicheren Leistungen sind, wäre durch abstrakte Überlegungen allerdings genau so unentscheidbar wie alles übrige. Es giebt aber einen sichern Massstab dafür, wenigstens soweit die Vergangenheit in Betracht kommt, und nur diesen einen, — das ist der Erfolg. Ich meine natürlich nicht jeden beliebigen, augenblicklichen Erfolg, der sich für kurze Zeit wohl auch an blendende Mittelmässigkeit heften kann, sondern jenen grossen Erfolg, der dem menschlichen Schaffen Dauer verleiht und der mit untrüglicher Sicherheit die Meisterwerke aussondert, da sich in ihm der gesunde Instinkt der Menge ebenso wie das feine Verständnis des Gebildeten ausprägen. Gegen das Urteil, das die ganze Menschheit spricht, giebt es keine Berufung; es hat die Macht einer Thatsache, und die scharfsinnigsten Argumente des scharfsinnigsten Menschen müssen an ihm zerschellen.

Seltsam fürwahr ist die Gesellschaft, die zu uns hergewandert ist aus der Tiefe der Jahrhunderte und die über uns wegwandert in

die Unsterblichkeit. Betrunkene Bauern und Landsknechte neben Rafaelschen Madonnen, Antigone neben Falstaff, die cynische Riesenwelt Rabelais' neben Mignon, und durch die frommen Lieder Eichendorffs klingen Heines freche Schelmenweisen! An dieses bunte Gemisch müssen wir uns halten, wenn wir etwas Nützlicheres suchen als schöngeistige Debatten; wenn wir eine brauchbare Antwort wollen auf unsere grossen abstrakten Fragen. Wir müssen prüfen, was das Gemeinsame dieser Gestalten, jenes Etwas ist, das ihnen Ewigkeit verlieh, und welcher Auffassung von Kunst dieses Gemeinsame entspricht.

Von allen Auslegungen, die man dem Worte überhaupt geben kann, kommen für unsere Überlegungen eigentlich nur die beiden in Betracht, die ich bisher angedeutet habe, und das vereinfacht unsere Beobachtung. Die eine bedeutet das Schaffen und Bilden überhaupt; die andere das Schaffen und Bilden, das sich nur auf das Schöne bezieht, oder das von einer höheren Idee getragen wird; man pflegt dafür wohl auch die Ausdrücke Realismus und Idealismus zu gebrauchen. Wir sehen auf den ersten Blick, dass die Praxis keiner von beiden Richtungen ausschliesslich Recht giebt. Wir finden vieles, das nichts als eine vorzügliche Nachahmung der Wirklichkeit, vieles, das nur schöne Phantasie ist, vieles, das nur einen grossen Gedanken, eine reine Seelenstimmung wiederspiegelt. Das verteilt sich auf die verschiedenen Gebiete der Kunst nicht gleichmässig, aber keineswegs in einem Verhältnis, das Lessings Theorie entspräche, so dass also das meiste in der bildenden Kunst schön wäre. Im Durchschnitt scheint mir vielmehr das Hauptgewicht in den bildenden Künsten auf der mehr oder weniger gelungenen Nachahmung der Wirklichkeit, in den andern mehr auf dem geistigen Gehalt zu ruhen. Doch kommt es viel weniger auf diese unsichere Unterscheidung an, als auf etwas anderes. Das Gemeinsame aller Meisterwerke liegt in der Potenz, die sich in ihnen ausprägt, und speciell in der Potenz, die in der Verwirklichung eines selbstgestellten Zweckes zum Ausdruck kommt. Welches dieser Zweck ist, scheint dabei nicht ganz gleichgiltig zu sein; aber die Grenzen sind so weit gezogen, dass ein niederes Objekt offenbar nur in besonderen, extremen Fällen auch die Leistung minderwertig macht. Im grossen ganzen mag ein schöner Vorwurf eine Darstellung sympathischer und ein hässlicher unsympathischer machen, es scheint aber, dass solche Eindrücke ganz zurücktreten hinter dem Gefühl der Befriedigung, das uns die glückliche Lösung einer Schwierigkeit, das Behagen am Schaffen überhaupt gewährt. Das sind die Lehren, welche die Praxis uns giebt, und sie berechtigen uns zu einer vorläufigen Folgerung. Wenn ein Begriff weiter und enger zu fassen ist, so muss die weitere Fassung auch die giltigere sein. Wenn für jemand Kunst nur die Darstellung des Schönen ist, so lässt sich nichts dagegen einwenden, aber er muss es besonders sagen, da er eine Einschränkung macht, die nicht der Breite der Thatsachen entspricht.

Ich glaube, dass diese Lehren auch ganz übereinstimmen mit allem, was wir rein psychologisch ableiten können. Das ist freilich

wenig genug. Wir kennen eigentlich nicht viel mehr als einige Thatsachen. Wir wissen, dass in uns ein Bedürfnis existiert, die Welt mit allen Mitteln wiederzuspiegeln, dass die Dinge in dieser Spiegelung anders wirken als in der Wirklichkeit, und dass wir auch das Bedürfnis haben, die Dinge unter dem Gesichtspunkte einer Idee, eines Vergleichs zu betrachten. Die Gründe und die Gesetze dieser Thatsachen sind uns unbekannt: wir können nur manches davon ahnen. Die Kunst ist zum Teil weiter nicht erklärbare „schaffende Freude“; zum Teil ist sie vielleicht auch nur jener Instinkt, der alle Kreatur vor der Vernichtung zittern lässt. Wir streben unbewusst, die eigene Existenz zu verlängern in unsern Kindern, wie in unsern Werken. Und wenn es uns selbst nicht vergönnt war, unserm Denken und Fühlen Dauer zu verleihen, so sucht unser Instinkt diese Dauer in den treffenden Schilderungen anderer Menschen. Vielleicht ist es auch dieselbe Angst vor dem Tode, vor der Einsamkeit, die uns treibt, die Dinge unter einer Idee, einer Stimmung zu betrachten, dem Leblosen etwas von unserer fühlenden Seele einzuflössen. Es ängstigt uns, wenn wir in der Natur den Dingen unnahbar fremd und einflusslos gegenüberstehen; indem wir sie darstellen, haben wir uns ihrer gewissermassen bemächtigt; sie sind zu uns in lebendige Beziehung getreten, indem wir sie durch unser Inneres gehen liessen. Das Bedürfnis nach schöner äusserer Form und nach Rhythmus des Tons und des Worts können wir auch primitiv in uns entdecken, und besonders das Gefühl für Rhythmus tritt fast in der gleichen Stärke wie der Trieb zur Nachahmung bereits in der Kindheit der Individuen, wie in der Kindheit der Menschheit hervor; aber alles das äussert sich sehr ungleich auf den verschiedenen Gebieten der Nachahmung und in verschiedenen Individuen. — Ich glaube nicht, dass diese wenigen Beobachtungen gestatten, jene engere Theorie der Kunst zu begründen. Sie beweisen höchstens, dass auch das Bedürfnis für Schönheit und geistige Verklärung in unserer Natur liegt, was niemand leugnet; sie beweisen aber nichts gegen unsere breiteren Bedürfnisse.

Man könnte wohl trotzdem jene engere Auffassung die höhere nennen; aber werden wir uns einmal klar, was dies sagen soll. Dass etwas niedriger steht, kann bedeuten, dass es weniger Existenzberechtigung hat als anderes, d. h. also gar keine Existenzberechtigung, und es kann lediglich eine Klassifizierung gleichberechtigter Dinge bedeuten. Soll das, was als ausser der Kunst stehend bezeichnet wird, nicht geschaffen werden, oder will man ihm nur äusserlich eine Stellung anweisen? Der Unterschied ist riesig, denn die erste Auffassung muss zu einem Kampf auf Leben und Tod führen, während andernfalls ein Maler oder Schriftsteller sich noch ebenso trösten könnte, als würde ihm der Zutritt in eine privilegierte Gesellschaftsklasse versagt. Ich finde diese Unklarheit schon im Laokoon. Lessing umgeht die Schwierigkeit zum Teil damit, dass er alle Produkte, welche praktischen Bedürfnissen entstammen, von seinen strengen Regeln ausnimmt. Das ist so dehnbar und unbestimmt, dass es allerdings beinahe geeignet ist, seine Übertreibungen auszu-

gleichen. Principiell äussert er sich nicht, manches scheint für die eine, manches für die andere Auffassung zu sprechen. Die Frage ist ernstlich allerdings kaum diskutierbar, denn sie beantwortet sich durch die einfachste Überlegung. Man versuche nur einmal, die strenge Theorie in Wirklichkeit umzusetzen. Angenommen, es liesse sich wirklich beweisen, dass der Gipfel unseres Schaffens in der bildenden Kunst ruhige Schönheit wäre, so behielten wir nichts als schöne Gestalten übrig. Ich meine, eine solche Kunst wäre nicht nur unerträglich langweilig, sie wäre geradezu eine Tortur, als würden wir unaufhörlich mit süssem Crême gefüttert. Und wenn wir aus der Poesie das herausgriffen, was uns im Zusammenhange die höchste Begeisterung, den höchsten Genuss gewährte, so wäre die Sache noch schlimmer; wir behielten nichts als eine unaufhörliche rhythmische Extase. Es ist in der Kunst nicht anders wie im Leben. Man dränge immer das Böse zurück und fördere das Gute, aber aller Reiz des Lebens beruht doch auf der Eigenart der Individuen mit ihren Fehlern, wie mit ihren Vorzügen, auf der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen. Ebenso beruht der Reiz der Kunst auf der Mannigfaltigkeit und dem Kontrast. Man kann unmöglich die „untergeordneten Genres“ entbehren wollen und, wenn man sie fortwährend schmäht, handelt man nicht vernünftiger als ein eigensinniges Kind, das etwas Unzweckmässiges verlangt, weil es genau weiss, dass man seinen Wunsch nicht erfüllen wird. Der „Faust“ ist gut, und der „Germinal“ kann deshalb auch gut sein; sie nehmen einander nichts, so wenig aller Pomp eines Fürsten auch nur das mindeste von dem Wert eines brauchbaren Handwerkers nehmen kann. Welche Bedeutung hat demnach aber die äusserliche Rubrizierung, sofern sie sich nur auf Genres und nicht auf das absolut Schlechtere bezieht? Sie ist nicht mehr wert, als kindliche Spielerei mit Titeln.

Die meisten dieser Überlegungen kommen auch einer Untersuchung des Begriffs Dichtung, Poesie, zu gute. — Dichten bedeutet etymologisch nur diktieren; es erinnert uns vielleicht zweckmässig an die breiteste Auffassung des Wortes, aber es bildet nur eine lose Grundlage für den eigentlichen Sinn. Poet, maker, troubadour etc. bezeichnen jemand, der etwas macht oder etwas erfindet. Das würde an sich nur soviel sagen wie Kunst. Der allgemeine Gebrauch bezeichnet damit bestimmter den Künstler, der sich der Sprache bedient, und näher zu erörtern sind auch hier nur eine engere und eine weitere Auffassung. Ich habe mich darüber bereits im allgemeinen geäussert, doch fliessen aus den besonderen Kunstmitteln auch besondere Bedingungen, auf die ich verweisen möchte. Sofern die Kunst überwundene Schwierigkeit ist, hängt unsere Wertschätzung zum Teil von der Beherrschung der Mittel ab. In der Malerei bestimmt in erster Linie die technische Ausführung in Zeichnung und Farbe unser Urteil; in der Poesie spielt eine ähnliche Rolle das Wort. Das geht so weit, dass es sogar einen Wortsinn giebt, nach dem nur jemand, der Verse schreibt, ein Dichter ist. Doch wichtiger als die rein technische Handhabung des Worts sind die allgemeinen Bedingungen, die aus ihm für das Genre folgen. Das Wort ist der einzige

Weg, dem geistigen Inhalt des Menschen klaren Ausdruck zu geben, und wir sind daher gewohnt, es in untrennbaren Zusammenhang mit unsern edelsten, geistigen Eigenschaften zu bringen. Prüfen wir unbefangen den durchschnittlichen Sprachgebrauch, so ist nicht zu leugnen, dass er sehr stark jene ideelle Seite, jene Neigung, die Objekte unter ein Bild zu fassen oder schön darzustellen, vertritt, die wir bereits in dem allgemeinen Begriff der Kunst fanden. Sowie wir uns aber klar machen wollen, bis zu welchem Grade diese Neigung zum Begriff gehört, ja, sowie wir nur ihr eigentliches Wesen aussprechen wollen, finden wir die grössten Schwierigkeiten. „Jeden, der im stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so dass dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heisse ich einen Poeten einen Macher," sagt Schiller. Der Dichter kann aber auch fremde Empfindungszustände und objektive Dinge und Personen schaffen, und lebendige Wirkung braucht nicht aus subjektiver Empfindung herzurühren. „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit es auszudrücken macht den Dichter," sagt Goethe. Beide Definitionen erschöpfen nicht den Begriff, und am wenigsten wohl in dem Sinne, wie die beiden Männer ihn eigentlich auffassten. Man könnte sie unbedingt auch auf den krassesten naturalistischen Roman anwenden. „Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durch Bild zu lösen," sagt Goethe an anderer Stelle. Das ist zwar noch weniger erschöpfend, aber er deutet ein Element an, das den vorigen Definitionen fehlte.

Wir verfahren auch hier praktischer, wenn wir zunächst von allen Formeln absehen und die Eigenschaften jener Menschen feststellen, denen Tradition den Namen Dichter gegeben hat. Fähigkeit, die Erscheinungen der Welt und des Lebens scharf aufzufassen und schöpferisch in neuen Formen nachzubilden; eigenes tiefes Gefühl und die Fähigkeit, sich lebendig in das Gefühl und Denken anderer zu versetzen; Fähigkeit, die zerstreuten Bilder der Welt in innere Beziehung zu einander zu setzen, Sprachgewalt. Dazu müssen sich helfend und bindend gesellen Gedächtnis und Verstand. Dass sich diese Eigenschaften in höchster Entwickelung in einem Menschen finden, ist überhaupt undenkbar, nicht allein weil die Welt keine Wunder von Vollkommenheit hervorbringt, sondern weil sie sich dann zum Teil widersprechen würden. Ganz und gar darf natürlich auch keine fehlen, denn bis zu einem gewissen Grade liegen sie in jedem normalen Menschen. Es genügt aber unter Umständen schon die besondere Entwickelung einer einzigen. Da keine dieser Eigenschaften ganz wegzudenken ist und jede in ihrer Art zu grossen Leistungen führen kann, hat es wenig Zweck, ihre Bedeutung gegenseitig abzuwägen, und es liesse sich auch kaum ein sicherer Standpunkt dafür finden. Man pflegt die gestaltenbildende Kraft am höchsten und die blosse Sprachgewalt relativ am niedrigsten zu schätzen. Wenn wir uns aber auf diesen Standpunkt stellen, erscheint das Urteil der Welt oft von einer befremdenden Ungerechtigkeit. Man streitet darüber, ob Turgenjew ein Dichter sei oder nicht. Nie-

mand bestreitet aber, dass Rückert einer sei, obgleich sein endloser Verseschwall ebenso öde ist an Gefühl wie an schöpferischer Gewalt. „Nur die Seele klingt, und die Welt ist singbar." Das bedeutet, er hatte für alles in der Welt einen Vers, und selbst zum Besingen eines „Glimmstengels" fehlte es ihm nicht an „zierlichen Hendekasyllaben". Und ihn will man über den Mann stellen, dessen tiefes Herz jedes menschliche Gefühl nachklang, der den göttlichen Hauch des Schmerzes und der Liebe selbst in der Seele der sprachlosen Kreatur spürte, dessen mächtiges Gehirn uns eine kleine Welt zauberte, wirkliche Menschen voll eigensten Lebens, und dessen Rede keine Schwierigkeit zu kennen schien — gewaltig und mühelos, ein spielender Gigant. Nein, das kann man nicht meinen. Es handelt sich auch nur um eine Ausdrucksweise für verschiedene Arten. Wir müssen es aber als Thatsache hinnehmen, dass der allgemeinere Sprachgebrauch in dem Wort Poesie vorzugsweise Redekunst und Gabe zu Bildern betont. Das mag auf einer übertriebenen Schätzung des Kunstmittels beruhen, oder es mag der theoretischen Schätzung widersprechen, aber es ist so.

Ich breche diese Untersuchung zunächst ab, indem ich mich mit einigen Folgerungen begnüge. Das Wort „Dichter" erscheint mir weder als ein Einheitsbegriff, den man scharf umgrenzen könnte, noch scheint mir ein ernstes Interesse für seine ganze Umgrenzung vorzuliegen. Es bezeichnet Kombinationen sehr schwankender Zusammensetzung aus einem gewissen Kreise von Elementen, und da man es auf einige sehr einseitige Kombinationen angewandt hat, wird man sehr vorsichtig sein müssen, ehe man es andern Einseitigkeiten versagt. Da man in litterarischen Urteilen die Worte „Künstler" und „Dichter" nicht entbehren kann, entscheide ich mich persönlich dafür, das erste auf die Fähigkeit zu beziehen, die Erscheinungen des Lebens, die Dinge überhaupt nachzubilden, das zweite auf die Fähigkeit, diese Dinge mit unserm Subjekt und dadurch auch untereinander in Beziehung zu setzen, die Wirklichkeit durch Bild und Gedanken zu verklären. Es scheint mir ferner klar, dass alles Definieren der Worte bewusst oder unbewusst immer nur den Zweck hat, die grössere oder geringere Vortrefflichkeit abzuwägen oder sie in ihrer Eigenart auseinanderzuhalten, ein Zweck, der sich doch auf diesem Wege nicht ganz erreichen lässt, sondern indem man den absoluten Wert jedes Produkts direkt, ohne den Umweg verwirrender Terminologie, festzustellen sucht, und in diesem Sinn werde ich mich bemühen, meine weitern Überlegungen zu führen.

Man hat die Ästhetik zu einem Repositorium mit unendlich vielen grossen und kleinen Fächern ausgebaut, und die Ästhetiker versichern uns, jedes geistige Produkt müsse in eins dieser Fächer passen. Das glaube ich einfach nicht. Wenn die Ästhetik thut, als ob sie ihre Regeln unmittelbar psychologisch ableite, ist sie unwahr, denn das ist ganz unmöglich; sie kann nichts thun, als der Erfahrung folgen und die giebt ihrem Schachtelsystem nicht Recht. Die verpönte „Mischung der Gattungen" hat uns den „Faust" gegeben und die vielgepriesene „Reinheit" der Gattungen bescherte uns das französische klassische Drama. Ich sehe, dass eine dramatische, epische und lyrische Gattung

us unsern Vortragsmitteln sich ergiebt, aber ich verstehe nicht, vie und warum man diese Gattungen schroff sondern will, und ioch weniger, wie man sich getraut, die Allgemeingiltigkeit bestimmter Formen nachzuweisen, die aus einer bestimmten Zeit herauswuchsen. Ich sehe, dass die Tragödie eine sehr wirksame und berechtigte Art ist, wenn ich aber die unendlich verschiedenen äussern und innern Mittel betrachte, mit denen grosse Dichter ihre erschütternden Wirkungen erreichen, begreife ich nichts mehr von den gelehrten Systemen, die man darauf aufbaut, die voll der handgreiflichsten Willkürlichkeiten und Widersprüche sind und über die auch nicht zwei Ästhetiker ganz gleicher Meinung sind. Ich sehe, dass Goethes Lieder und Schillers Balladen sehr schön sind, aber ich verstehe nicht mehr recht den fundamentalen Unterschied zwischen einer Ballade und Romanze, und noch weniger, warum es ein Unglück ist, wenn man sie gelegentlich verschmilzt. Ich sehe, dass längere und kürzere Erzählungen existieren müssen, und dass Länge oder Kürze in einer Beziehung zum Inhalt stehen muss, aber ich begreife nicht, wie man einem Erzähler ästhetische Recepte herstellen kann aus dem Gerede über Roman und Novelle. Das griechische Drama ist aus der Lyrik erwachsen und halblyrisch; die besten Erzählungen sind seitenlang nichts als Dramen. Man kann offenbar auch sündigen, indem man gegen die wesentlichen Bedingungen einer Gattung verstösst, aber nur insofern, als die gewählten Mittel nicht der beabsichtigten Wirkung entsprechen, und das ist noch nicht dasselbe. In der weit überwiegenden Zahl aller Fälle liegt der Grund in Mängeln allgemeiner Art, vor allem in der minderen künstlerischen Potenz. Ich finde z. B. „Vor Sonnenaufgang“ und den „Biberpelz“ recht schlecht trotz alles Talentes, das darin steckt, während ich „Die Weber“ im ganzen für ein bedeutendes Werk halte. Die Einwendungen vom rein dramatischen Standpunkt wären gegen alle dieselben, aber die „Weber“ werden von einer bedeutenderen und klareren Idee getragen, die Personen sind nicht so zerfahren gezeichnet, und es gelang Hauptmann, in diesem Falle den Eindruck hervorzurufen, den er bezweckte, was ihm sonst nicht gelang. Als klassisches Beispiel, wie sehr der absolute Wert lediglich von der geistigen Potenz abhängen kann, erscheint mir der „Hamlet“. Vom doktrinären, ästhetischen Standpunkt wird er immer ein sehr mangelhaftes Stück bleiben, mag man daran herumklügeln, so viel man will. Indem Shakespeare die eigene Reflexion in seinen Helden legte, hat er ihn so verfeinert, dass er in die wilde nordische Sage nicht mehr passt. Sein Handeln bleibt uns unverständlich. Wir sind gar nicht einmal immer seines Geisteszustandes sicher. Die Komposition ist geradezu schlecht; nachdem die Handlung zwecklos hin- und hergeschwankt hat, schliesst sie ganz plötzlich mit einem rohen Gemetzel. Über die Versuche, eine tragische Schuld hineinzukonstruieren, lohnt es nicht ein Wort zu verlieren. Und doch bleibt es Shakespeares Meisterwerk. Wir sehen einen fein entwickelten, edeln Geist hoffnungslos mit sich und der Welt zerfallen; wir ahnen, dass das nicht gut werden kann, obgleich wir eigentlich nicht recht sehen,

warum dieser Mensch so schwer leidet und warum er untergehen muss. Die Hand des Schicksals ruht auf ihm; er muss sterben. Allein in dieser Ahnung, in dieser Stimmung liegt die Tragik des Stücks, und über dem Reiz der Sprache, dem Zauber des Gedankens und der Phantasie, der über alle Scenen ausgegossen ist, vergessen wir ganz, dem Dichter seine Schwächen nachzurechnen. Man spricht verächtlich von Buchdramen; und es ist ja zuzugeben, dass ein Bühnenstück auf seine Bühnenwirksamkeit hin beurteilt werden muss. Was sind uns denn aber die Werke der grössten Dramatiker praktisch genommen anders als Buchdramen? Von den Alten sehe ich ganz ab; aber wieviel sehen wir denn von den Neueren auf der Scene? Wir kennen und schätzen sie offenbar nicht nach dem, was wir aus dem Theater mitnehmen, sondern was wir von ihnen lesen. Man könnte einwenden, dass wir beim Lesen sie doch nach ihren specifisch dramatischen Wirkungen beurteilen; das würde aber weder unbedingt zutreffen, noch etwas an der wesentlichen Thatsache ändern. Welcher Wust „von ewigen Regeln“ und „anerkannten Autoritäten“ ist bereits in die Rumpelkammer gewandert und wieviel davon müssen wir noch los werden. Über die drei Einheiten lacht heut jeder Sekundaner, und ich glaube, sie sind nicht so unvernünftig wie viele Vorurteile, die noch die Gebildetsten beherrschen. Wenn man immer mit den alten staubigen Schablonen operiert, so steht das eigentlich auf derselben Stufe, als wollte man heute Psychologie treiben an dem mittelalterlichen Begriff von Seele. Aber vergebens lehnen wir uns dagegen auf. Der Mensch hat den Hang, sich Götzen zu schaffen, wären es auch nur Worte. Und so wiederholt sich immer dasselbe Schauspiel: was die Spiessbürger einer Periode bekämpften, weil es neu und genial war, davor liegen die Spiessbürger der nächsten Periode im Staube. — Die Formen wie der Inhalt aller Kunst können nur aus der Kulturentwickelung verstanden werden, die sie bedingt; sie können ebenso wenig von einem Philosophen vorgeahnt werden, wie diese Kulturentwickelung selbst, wäre der Philosoph auch ein Aristoteles. Die wenigen grossen Grundgesetze, welche ewig bindend aus den ewigen grossen Grundgesetzen der Natur fliessen, füllen keine Poetik, und alles weitere ist nur dem Schaffen nachgesprochen, denn die Theorie ist ganz unfruchtbar und ewig ist nur das Genie, das lächelnd wegschreitet über die Zöpfe des ewigen Bonzentums. — Der Grieche, dessen Seele schauernd den Kothurnschritt seiner Götter, seiner Helden wiederhallte, was konnte er ahnen von der tausendfarbigen Zauberwelt und den brausenden Stürmen Shakespeares? Was hätte ein Besucher von Blackfriars begriffen von dem goldenen Licht, das durch die Verse des Tasso leuchtet? Und mich däucht, durch die Verworrenheit und das ringende Erwarten unserer Tage dröhnt schon fernher der Gang eines Gewaltigen heran, berufen zu bilden, was noch unklar in allen Herzen zittert, berufen, den Hilfeschrei zertretener Millionen zu hallen und flammenden Triumphgesang, die Geburt einer neuen Welt. Welche ungeahnte neue Macht des Wortes wird er finden, der Ungeborene, und welche ungeahnte neue Form? Wir sind ganz offenbar an einem Wendepunkt angelangt, wo eine

neue Weltauffassung aus ihren losen Hüllen schlüpfen will wie ein zappelndes Schlänglein. Man mag immerhin spotten über die Unzulänglichkeit und Unreife mancher „Modernen“; sie haben im Grunde doch recht. Ihre Mängel liegen in der Kleinheit ihres Könnens; aber auch in diesen Kleinen liegt etwas von dem sprossenden Frühling, dem die Zukunft gehört.

Was ich bisher ausgeführt habe, macht es überflüssig, dass ich näher auf den Begriff „Roman“ eingehe. Wenn jemand gegen ein Buch nichts anderes zu sagen weiss, als „das ist kein Roman“, so hat man wohl ein Recht, ihn zu fragen: „Was ist denn ein Roman?“ Ursprünglich bezeichnet das Wort phantastische Erzählungen ritterlicher Abenteuer, schon längst ist es aber auf die Schilderung des modernen Lebens angewandt worden. Der Engländer hat zur besonderen Bezeichnung dieser Richtungen die Ausdrücke romance und novel, aber um alle Schattierungen zu erschöpfen, die das Genre umfasst, müssten noch unabsehbar viele Ausdrücke erfunden werden. Unter den Werken, welche unbeanstandet Roman genannt werden, befinden sich Bücher des verschiedensten Umfanges, der verschiedensten Kunstprägung und der verschiedensten Tendenz. Wenn jemand also nichts weiter gegen ein Buch zu sagen weiss, als „das ist kein Roman“, so hat er eigentlich noch gar nichts gesagt. Es braucht kein Vorwurf zu sein, dass etwas sich nicht mit einem gewissen Genre deckt, noch weniger aber, wenn dieses Genre so undefinierbar ist. Der eigentliche Kern des Vorwurfs bedeutet auch nur, dass etwas nicht in die Kunst gehöre, und darüber habe ich mich schon ausgesprochen. Ich behalte den Ausdruck bei, nicht weil ich ihn für klar halte oder indem ich in ihm einen Massstab sehe, sondern weil ich keinen bessern weiss, kurz das zu bezeichnen, was nun einmal traditionell in ihm zusammengefasst wird.

Wichtiger ist es, die allgemeinen Begriffe zu beleuchten, welche in den Schlagworten Wahrheit, Realismus, Materialismus, Idealismus liegen. — Gegen die Forderung der Wahrheit wendet man zuweilen ein, dass wir ja gar nicht wüssten, was das sei, und folglich auch nicht objektiv darüber entscheiden könnten. Der Einwand sagt gar nichts, weil er zuviel sagt. Wollten wir ihn ernst nehmen, so müssten wir auf alle Richtigkeit in Denken und Handeln verzichten. In der Philosophie hat die Skepsis ihre Berechtigung, aber wer denkt denn ernstlich daran, sie ins praktische Leben zu übertragen? Ob wir philosophisch die Existenz eines Feindes bezweifeln können, beeinflusst uns doch nicht, wenn wir ihm mit blanker Klinge gegenüberstehen, und wenn wir einen wichtigen Rat brauchen, werden wir uns immer an einen Menschen wenden, den wir für urteilsfähiger halten als andere. Litterarische Wahrheit liegt ganz in den Grenzen der praktischen Wahrheit. Dass sie bisweilen schwerer zum Ausdruck zu bringen und schwerer zu beurteilen ist als die Wahrheit im Leben, ist eine Sache für sich. Der Sinn der Anforderung kann verschieden gefasst werden. Sofern sie besagt, dass etwas nicht falsch sein soll, ist das Urteil nicht einmal besonders schwer. Die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Situation und einer daraus fliessenden Empfin-

dung abzuwägen, die man uns direkt zeigt, liegt ganz in der Kompetenz jedes normal denkenden Menschen, der die Voraussetzungen begreifen kann. Dass so bedeutende Schriftsteller wie Dickens gegen diese Forderung gefehlt haben, beweist, dass auch ein sehr schwerer Mangel durch grosse Vorzüge zuweilen aufgewogen werden kann. Es ist aber an sich der grösste Mangel, den ein Schriftsteller haben kann, denn wir verlieren überhaupt jedes Interesse, wenn wir uns immer wieder sagen müssen: das ist unmöglich. — Schwieriger liegt die Sache, wenn jene Anforderung meint, dass eine Darstellung richtig die wichtigsten Züge wählen soll. So könnten in zwei Figuren alle Einzelheiten gleichmässig richtig beobachtet und doch eine von beiden sehr viel wahrer sein als die andere. Während im vorigen Fall unserm Urteil nur bestimmte Dinge unterbreitet wurden, sollen wir in diesem Fall selber kombinieren, also auch künstlerisch thätig sein. Unstreitig können wir uns auch hier eine Meinung bilden, aber mehr durch längere Beobachtung und Vergleich; direkt und klar ist der Beweis nicht mehr zu führen, und sichere Methoden werden sich schwer angeben lassen. Der Begriff Wahrheit deckt sich in diesem Zusammenhange so sehr mit dem Begriff Realismus, dass wir auch die klärende Frage stellen könnten: Wie weit ist es uns möglich, die Wirklichkeit nachzubilden? — Es ist vorweg klar, dass wir durch keine Kunst eine Sache ganz so geben können, wie sie in der Natur ist. Wir haben immer nur eine Projektion auf einen einzelnen Anschauungsmodus. Jede Darstellung ist gewissermassen ein Querschnitt durch die Wirklichkeit. Jeder Eindruck wird wesentlich durch vier Faktoren beeinflusst: das Objekt, das darstellende Subjekt, die Darstellungsmittel und das beobachtende Subjekt. Immer wird bei dem Beobachter eine gewisse Ergänzung vorausgesetzt; er erhält nur Andeutungen, die er thatsächlich je nach dem Grade seiner Bildung und Erfahrung sehr verschieden ergänzt. Der Darsteller trifft seine Auswahl in der Annahme, dass der Beobachter seine Bilder nach denselben Gesetzen konstruiert wie er, dass also die Züge, die ihm selber als die wesentlichsten eines Bildes erscheinen, auch für den Beobachter am geeignetsten sind, sich dieses Bild zu rekonstruieren. Die durchschnittliche Vorstellungsweise hat soviel Gemeinsames, dass diese Annahme im ganzen richtig ist, und sie wird um so richtiger, je gesünder, klarer und daher allgemeingiltiger das Denken und Beobachten des Darstellers ist. Alle Beobachter gewinnen natürlich aus einer Schilderung subjektive und sehr verschiedene Bilder, aber jedes Bild erhielt eine subjektiv höhere Vollkommenheit, entsprechend der lebhafteren Anregung, d. h. entsprechend der höheren künstlerischen Potenz. Diese Wirkung wird erfahrungsmässig durch sehr verschiedene Mittel erreicht. Die Ausführlichkeit allein thut's nicht, sie kann sogar schädlich sein, indem sie nur ermüdet. Die Skizze eines Meisters hat mehr Leben, als eine sorgfältige, aber mittelmässige Ausführung. Im ganzen wird aber doch die Schilderung die fruchtbarere sein, die der Phantasie mehr positives Material giebt, und das grosse Geheimnis des echten Künstlers ist: das relativ grösste Material in die am wenigsten ermüdende Form zu bringen. — Als allgemeiner

Gesichtspunkt für die Auswahl des Materials lässt sich nur die beabsichtigte Wirkung hinstellen. Wir fassen auch im Leben nicht immer dieselben Eigenschaften der Dinge auf, und es würde nur eine Überbürdung sein, uns auch auf die Eigenschaften aufmerksam zu machen, welche für den Zweck gar nicht in Betracht kommen. Wenn man ein Gewitter schildert, so ist uns höchst gleichgiltig, in welchem Umkreise der Regen den Boden nässt, oder wie oft der Blitz einschlägt, aber wir haben allerdings das grösste Interesse daran, dass die Eindrücke der Naturerscheinung auf die Personen, welche sie erleben, richtig sind und dass diese Eindrücke auch soweit erschöpfend wiedergegeben werden, als es die Situation verlangt. Dass Kunstschilderungen vor normalem Urteil wahr oder falsch, und dass sie auch mehr oder weniger wahr sein können, ist unbestreitbar. Ob sich ein bestimmter theoretischer Weg dafür angeben lässt, und ob die Wege der Neuerer immer richtig waren, ist noch eine andere Frage. — Der zweite Faktor kommt in der „Manier“ zur Geltung; das bedeutet die Art, nach welcher der Künstler die einzelnen Züge auswählt, und das Mass subjektiver Stimmung, das er in sie legt. Da dieser Faktor nicht auszuscheiden ist, muss er auch seine volle Berechtigung haben. Darf er sich doch sogar bis zum selbständigen Kunstzweck steigern. Je mehr von seiner Betrachtungsweise jemand giebt, desto mehr giebt er von sich selbst, und das hat bei einem grossen Geiste den höchsten Reiz; es ist auch eine Schilderung, und menschlich eine der wertvollsten. Das Einzige, was man verlangen kann, ist, dass die Manier nicht die Bilder fälsche; im übrigen gehört sie zu den Grundelementen, deren Verwendung man dem Talent anheimstellen muss. Volle Objektivität bleibt immer nur Fiktion, und wenn irgend eine Theorie die Ausschaltung dieses Elements verlangt, ist das abzulehnen als einfacher Unverstand. Etwas anderes ist es, wenn man nur die Subjektivität in der Darstellung der Dinge zurückdrängen will, wo es uns auf die Wahrheit ankommt. Diese allgemeine Tendenz halte ich für sehr gesund. — Bei Betrachtung der Kunstmittel haben wir zu scheiden, ob sie äussere Dinge darstellen oder ein Individuum selbst. Im ersten Fall liegt vorzugsweise in ihren stofflichen Eigenschaften der Unterschied des Bildes von der Wirklichkeit; im zweiten Fall tritt noch dazu die wichtige Thatsache, dass wir persönlich frei sind und beobachten, wo wir sonst handeln oder leiden. Sicher ist, dass die Dinge in der Nachbildung nach ganz andern Gesetzen auf uns wirken als im gewöhnlichen Leben, wenn auch diese Gesetze uns nicht immer klar sind. Eine Landschaft macht auch im besten Stereoskopbilde nicht denselben Eindruck wie in der Natur, denn sie bleibt immer nur ein Ausschnitt, es fehlt die weite Umgebung, von welcher dort ihre Wirkung untrennbar ist. Aber auch jeder Baum, jedes Haus, jeder Lichteffekt wirken anders, bis zu dem Grade, dass sogar Schmutz und Zerfall anziehend und interessant werden können. Die Änderung, welche die Kunst für die Auffassung persönlicher Zustände bewirkt, ist noch weit merkwürdiger. Macaulay macht einmal die Bemerkung, es sei seltsam, dass der Egoismus, der im Leben so unbeliebt sei, in der Kunst so beliebt werden könne.

Diese Beobachtung lässt sich beliebig erweitern. Die gefährliche Kraft des Raubtieres lockt uns im Bilde. Fürchterliche, vernichtende Gewalten gewinnen überhaupt einen eigenen Reiz. Zerschmetternder Wogenschlag in Nacht und Sturm ziehen uns ebenso an wie die zerschmetternden Katastrophen des Lebens, und merkwürdig ist es, wie gerade die friedlichsten Spiessbürger in ihrer Lektüre die wildeste Grausamkeit suchen. Es ist das angenehme erhöhte Gefühl von Sicherheit, wie wir es haben, wenn Wind und Regen gegen die Fenster einer warmen Stube schlagen, und das hängt mit jenem bestialischen Instinkt zusammen, der in uns allen mehr oder weniger steckt, der auch gutmütige Leute zu dem bekannten grässlichen Lächeln veranlasst, wenn man ihnen eigenes grosses Unglück erzählt, und der dieselben gutmütigen Leute anregt, gern solches Unglück weiterzuerzählen und noch zu übertreiben. Das Leiden in der Kunst unterscheidet sich von wirklichem Leide, wie jemand, der am reissenden Strom steht, von jemand, den der Strom mitreisst. Angeschauter Schmerz ist doch nie der Schmerz selbst, und so ist es vielleicht unmöglich, den Schmerz oder überhaupt ein Gefühl in voller Realität aus einem Menschen herauszuholen. Man vergleiche unten bei Tolstoi das Sterben Praskuchins (S. 60). Wir fühlen alles mit, aber sicher ganz anders als der Sterbende. Seinen Kopf und seine Brust presst ein wirklicher Druck und am Ende seiner Qual steht der Tod. Für uns behält die Empfindungsreihe doch etwas von einem romantischen Schauspiel, in dem selbst der Tod nur eine rührende Scene ist. Solch hinreissende Scenen sind eigentlich an sich nirgends in der Wirklichkeit, sondern höchstens in einzelnen Momenten, wenn das leidende Individuum bereits seinen Zustand reflektiert. Das Ganze liegt nur in der Phantasie des Beschauers. — Die Ausdrücke Materialismus, Naturalismus und Idealismus erledigen sich aus dem Vorstehenden. Sofern die ersteren Worte sagen, dass die rein körperlichen Eigenschaften vorzugsweise geschildert werden müssten und dass wir auf diese Weise der Natur näher kommen, sind sie offenbar einseitig und irrig. Sofern das letztere Wort meint, dass die geistigen Eigenschaften nur zu betonen wären, bedeutet es für mich künstlerisch eine eben so grosse Einseitigkeit, denn wir haben kein Recht, willkürlich beliebige Eigenschaften zu übersehen oder vorzukehren. Der Idealismus als edlere Geistesrichtung kommt hier nicht in Betracht.

Ich will versuchen kurz zusammenzustellen, was die neuere Richtung durchschnittlich charakterisiert, was man gegen sie einwendet und was ich aus meinem Standpunkt folgere, soweit das allgemein überhaupt möglich ist.

Der Schriftsteller soll nicht in erster Linie unterhaltend, sondern wahr sein. Die Handlung ist gleichgiltig, denn das Leben zeigt keine abgeschlossenen Komplexe; um die Wahrheit zu erhöhen, werden auch Nebenereignisse erzählt. Das Leben ist nicht heiter, vor allem ist es eine Fabel, dass Tugend und Güte immer belohnt würde, folglich wird die Grausamkeit des Zufalls betont. Es ist nicht wahr, dass die Gebildeten allein betrachtenswert seien, folglich werden die untern Klassen mit besonderm Behagen geschildert. Die Menschen

lassen sich nie ganz unter einen Charakterzug bringen, folglich werden möglichst viele Eigenschaften gezeigt. Zur Wahrheit gehört, dass die Sinnlichkeit und andere, im Leben versteckte Eigenschaften uns mächtig beeinflussen, folglich müsse die Schamhaftigkeit zurücktreten. Zur Wahrheit gehört ferner, dass jeder seine Sprache rede, folglich darf man vor keiner Ausdrucksweise des wirklichen Lebens zurückschrecken. Endlich wird zuweilen die Darstellung auf einen praktischen nützlichen Zweck gerichtet.

Die Gegner behaupten, dass praktischer Nutzen besser durch wissenschaftliche Abhandlungen erreicht würde. Die Menschen würden in den neuern Büchern nicht besser, sondern weitläufiger und pointeloser geschildert. Das Detail würde übermässig betont. Die Schilderungen wären nur Photographieen. Die Denkweise und Ausdrücke roher und gemeiner Menschen kennen zu lernen, hätte kein Interesse. Gemeine menschliche Verrichtungen bedürften keiner Schilderung. Die Kunst solle heiter sein, da wir in ihr Erholung suchen, und sie müsse das Grosse und Edle zeigen, da sie vor allem zur sittlichen Bildnerin der Menschheit berufen sei. Die Wahrheit des einzelnen Ausdrucks und des poetischen Details trete ganz zurück vor der grösseren Wahrheit des Gesamteindrucks und vor der Wichtigkeit edlerer Zwecke. Die Willkür führe zur Auflösung und Roheit; um Grosses zu erreichen, könne man die strenge Zucht der Regel nicht entbehren.

Wenn wir diese Auffassungen vergleichen, fühlen wir klar, wie unmöglich es ist, die Erscheinungen von einem einheitlichen Standpunkte zu begreifen, wie unser ganzes Leben eigentlich nur eine Reihe von Kompromissen zwischen entgegengesetzten und berechtigten Forderungen ist, und eine Kette von Konflikten. Die Freiheit bedarf des Zügels, aber zwischen dem Strafgesetz und der Zügellosigkeit liegen die Gretchentragödien. — Soweit unter diesen Gegensätzen überhaupt Entscheidungen möglich sind, finde ich Recht und Unrecht auf beiden Seiten verteilt. Vor allem finde ich es falsch, dass man überhaupt schroffe Alternativen stellt. Es kann sich gar nicht darum handeln, ob die Kunst realistisch oder ideal, schön oder hässlich, trüb oder heiter sein soll, sondern nur ob sie nicht gross genug ist, diese Gegensätze zu umspannen. Der veredelnde Einfluss Schillers ist unberechenbar, und es liegt im Interesse der Menschheit, dass wir immer eine Kunst haben, die uns hebt, indem sie des Lebens edle Seiten zeigt, aber es liegt ebenso im Interesse der Menschheit, dass man ihr die nüchterne, ungeschminkte Wahrheit zeige, und es ist überhaupt unmöglich, diesen Trieb zurückzudrängen. Indem man alles Traurige aus der Kunst fernhalten will, bethätigt man nur denselben Egoismus, durch den man auch im praktischen Leben sich nicht in behaglicher Existenz stören lassen möchte. Das ist ja im Princip berechtigt, denn ohne diesen Egoismus gäbe es schliesslich überhaupt kein ruhiges Geniessen mehr. Aber zu welcher Hartherzigkeit müssten wir kommen, wenn wir das ganz durchführen wollten. Man braucht doch nicht immer zu geniessen. — Den Vorwurf, dass die Schilderungen des modernen Romans nur Photogra-

phieen seien, halte ich für sehr unvernünftig. Zunächst wäre ein solches Photographieren gar nicht so leicht, wie das Naserümpfen andeutet, denn der Schriftsteller arbeitet nicht so mechanisch wie ein Apparat, und wenn es einem Menschen gelänge, wirklich ein bewegtes Stück Welt mit voller Genauigkeit zu geben, wäre das als absolute Leistung staunenswert. Aber vor allem ist es ganz unmöglich. Man meint nur die Manier. Man will sagen, dass unterscheidungslos Unwichtiges neben Wichtiges gestellt ist. Schilderungen, die das thun, sind schlecht, aber in seiner Allgemeinheit ist der Vorwurf einfach thöricht, und auf gewisse Scenen bei Zola und Tolstoi, an die man meistens denkt, passt er ganz und garnicht. Ob diese Scenen zu breit, unzweckmässig und daher Kompositionsfehler sind, mag dahingestellt sein, aber an sich sind das Wettrennen in Nana und Anna Karenina, das Panorama von Paris in „Une page d'amour" weit davon entfernt, Photographieen zu sein und setzen einen grossen Künstler voraus. Wenn man glaubt, jeder könne so etwas machen, ist das heller Unsinn. — Einen begründeteren Einwand könnte man aus der mangelhaften Komposition hernehmen. Dass die Handlung gleichgiltig sei und dass man seine Figuren an einer beliebigen Stelle aufgreifen und an einer beliebigen Stelle absetzen könne, ist irrig. Jedes Bild ist auch ein Ding an sich und wirkt nach den Gesetzen wie andere Dinge. Man hatte offenbar gesündigt, indem man zu sehr bedacht war, den äussern Eindruck der Bildfläche gefällig zu machen, aber die neue Richtung sündigt unzweifelhaft oft, indem sie diesen Eindruck gar nicht bedenkt. Jede Schilderung verlangt einen gewissen Abschluss. Der unbehagliche Gesamteindruck verleidet uns sonst leicht das Einzelne. Es ist eine offenbare Inkonsequenz, welche in der Abneigung mancher Modernen gegen künstlerische Komposition steckt. Der Künstler komponiert thatsächlich fortwährend. Er kann nicht den einfachsten Gegenstand beschreiben, ohne bereits eine planvolle Auswahl in den einzelnen Zügen zu treffen, und es ist ganz unerfindlich, warum diese Auswahl nicht auch in den Hauptsachen getroffen werden soll, warum nicht auch die einzelnen Teile eines Werkes abgewogen werden sollen, von deren richtigem Verhältnis der Gesamteindruck abhängt. Der Umfang, in welchem man Realismus der Details erwartet, hängt von dem beabsichtigten Eindruck ab. In einem Märchen mögen die Leute handeln und reden, wie sie wollen; wenn uns aber jemand das moderne Leben schildern will, muss er es kennen und er muss verstehen, uns die Illusion der Wirklichkeit zu geben. Wenn wir die Schilderung in ihren Einzelheiten unwahr finden, verlieren wir auch den Respekt vor den grossen Lebenswahrheiten, die sich darauf aufbauen, wie wir keinen scharfen logischen Schluss aus unklaren oder oberflächlichen Voraussetzungen ziehen könnten. In dieser Beziehung hat die Kunst einen Fortschritt gemacht, der sich nicht ignorieren lässt, und ich halte es allerdings für einen unbedingten Mangel, wenn man seine Figuren z. B. nicht individuell und realistisch sprechen lässt. Nicht jeder Dialekt braucht beobachtet zu werden, aber zum mindesten muss die allgemeine Sprechweise psychologisch überzeugen. Wenn in der „Heimat" Magda in heftigem Affekt und sprudelndem Rede-

strom sich unterbricht, auf den Mund klopft und sagt: „Meglio tacere! meglio tacere!“ so fühlen wir uns unangenehm berührt, wie bei all ihrem Italienisch und Französisch, das nur Koketterie mit dem Plötz ist. Sie müsste in dem Fall einfach abbrechen oder sich wenigstens ihrer Muttersprache bedienen. — Die Behauptung, dass wir kein Interesse daran hätten, die untern Klassen zu schildern, halte ich trotz allem, was man dafür anführen mag, für eine lächerliche Übertragung gesellschaftlicher Verhältnisse resp. Vorurteile in ein fremdes Gebiet. Von dem praktischen Unheil, das dieser Standpunkt herbeiführen kann und auch herbeigeführt hat, spreche ich später. Aber es ist eigentlich erstaunlich, dass er überhaupt noch vertreten wird; er bildet einen Teil der Verlogenheit des französischen Klassizismus, mit dem die Zeit endgiltig abgerechnet hat. Wenn Brunetière behauptet, der Konflikt der Phädra würde in den niedern Gesellschaftsklassen nur ekelhaft sein, so steckt darin das staubigste Vorurteil. Natürlich würden viele Verhältnisse dort unten anders aussehen als oben, aber was kommt es auf den einzelnen Fall an? Ich will mich nicht auf die seltsame Idee berufen, die noch in manchen Köpfen spukt, dass die Menschen besser würden, je tiefer wir heruntersteigen, ich bin vielmehr der festen Überzeugung, dass höhere Bildung im Durchschnitt auch veredelnd wirkt, aber sind deshalb die Unterschiede so gross? Hat der Ungebildete nicht dieselben Instinkte und Leidenschaften wie wir? Kann er nicht lieben? Kann er nicht leiden? Rein künstlerisch angesehen, ist die derbere, ungebrochene Leidenschaft sogar ein dankbarerer Vorwurf, als unsere komplizierteren und raffinierteren Gefühlsverhältnisse. Die Schilderung in „Notre coeur“ ist ausserordentlich fein, und doch droht unser Interesse beinahe zu erlahmen an der gesellschaftlichen Verblassung der starken Instinkte in der Frauenfigur; das passiert uns nie, wenn Maupassant einen seiner derben bonhommes lieben oder hassen lässt. Man erinnert häufig an die Frage Schillers, was denn durch „diese Misère“ grosses geschehen könne? Aber wir könnten diese Frage an den Schiller verweisen, der den Musikus Miller schuf. Pfarrern und Kommerzienräten können sehr interessante und erschütternde Dinge passieren und den Achills und Oresten sehr langweilige. Brunetière ist ja in seinen Ansprüchen weiter heruntergegangen und würde sich sicher sehr energisch gegen den exklusiveren Schiller wenden; aber es kommt eigentlich mehr auf diesen Irrtum an sich, als auf seinen Grad an. Er wird durch nichts schlagender illustriert, als durch Brunetières Ausspruch: „Certaines façons de penser vulgaires ne sont guère plus dignes d'être notées par le romancier que certaines façons de parler ne sont dignes d'être enregistrées par le lexicographe.“ Mit Verlaub, existirende Ausdrücke sind thatsächlich dem Lexikographen durchweg der Aufzeichnung wert. Wenn es weiter nichts wäre! — Über die Verwendung des Romans zu unmittelbar praktischen Zwecken und über die Behandlung der Sinnlichkeit spreche ich bei den konkreten Erscheinungen, welche vorwiegend dabei interessiert sind. Es bleibt mir nur eine allgemeine Betrachtung. Wenn man bei uns in Deutschland gegen den Realismus spricht, denkt man immer an die

herrliche Art Goethes, die Wirklichkeit gewissermassen mit einem Gedanken zu durchleuchten, jene Art, die ihn dann mit steigendem Alter ganz zur Allegorie führte. Wir stehen in tiefer Ehrfurcht vor allem, was diesem einzigen und unvergleichlichen Geiste entstammt, aber wir haben uns doch lange gewöhnt, zwischen dem jungen und alten Goethe zu unterscheiden. Der Zauberhauch der Betrachtung, der den langen Zug seiner blühenden Gestalten umwitterte und ihnen den unvergänglichen Reiz gab, schien sich allmählich loszulösen und zu schimmernden, farbigen Wolkengebilden zu gestalten. Auch sie leuchten von Schönheit, aber es schlägt kein Herz mehr in ihnen. Das wahrhaft Lebendige und Unvergängliche, was er geschaffen, stammt aus der Zeit. als er noch selber hineingriff ins volle Menschenleben, und gegen diesen Goethe mit seinem klaren Sinn für die Wirklichkeit richteten sich seinerzeit alle die Vorwürfe, die der heutige Realismus zu hören bekommt. Das giebt doch zu denken. Die Art des alten Goethe ist, nüchtern besehen, eine eben solche Übertreibung wie der Naturalismus, und die Gerechtigkeit verlangt Konsequenz gegenüber allen Übertreibungen. Wenn es in der Ordnung ist, dass man die „Weissagungen des Bakis“ eine „herrliche Dichtung“, ein „grossartiges, einheitliches Gedicht von erstaunlicher Tiefe“ nennt, so weiss ich nicht mehr, welches Recht man hat, sich über die Einseitigkeit Zolas zu entrüsten.

Der Begriff des modernen Romans ist natürlich zeitlich und stofflich nicht genau zu umgrenzen. Es ist unmöglich, eine litterarische Gruppe ganz aus ihrem historischen Zusammenhang zu lösen. Wenn mein Zweck mich vorzugsweise auf die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts verweist, werde ich doch nach Bedarf auch weiter zurückgreifen. Andrerseits verlangt mein Zweck auch für die neuere Zeit eine Beschränkung auf das Material, welches mit der realistischen Bewegung zusammenhängt, und die Knappheit des Raums verlangt noch eine weitere Beschränkung auf einige Erscheinungen, die nach allgemeiner Bedeutung oder sonstigen Gründen am bemerkenswertesten sind.

I.

Ich beginne meinen Überblick mit dem englischen Roman, da er nicht allein historisch die grösste Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zeigt, sondern auch im ganzen die einflussreichsten Typen hervorgebracht hat, mag er auch in den letzten Jahrzehnten ganz in den Hintergrund getreten sein. Aus dem fast unerschöpflichen Reichtum des vorigen Jahrhunderts heben sich zwei Gruppen heraus, denen der moderne englische Roman in erster Linie seine Form und Richtung verdankt. Die eine wird durch die Namen Swift und Defoe, die andere durch Smollet und Fielding bezeichnet. An die beiden ersteren knüpft der moderne Realismus überhaupt direkt oder indirekt an. Die Kunst, durch kluge und kühne Verwendung äusserer Mittel die volle Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen, kann man bei ihnen bereits studieren, sie sind darin vollendete Meister. Die ungeheuerlichsten Abenteuer Gullivers lesen sich so überzeugend wie alltäg-

liche Erlebnisse. So gewaltig ist die plastische Kraft von Swifts Phantasie, dass hinter seine Figuren ganz seine Tendenz zurückgetreten ist, und dass in seltsamer Ironie aus seiner blutigen Satire auf die Menschheit ein Unterhaltungsbuch für Kinder wurde. Über der Figur des Robinson ist beinahe der Name ihres Schöpfers vergessen. Von hundert Personen, die das Buch gelesen haben, weiss kaum einer etwas von Defoe. Der brave Crusoe ist uns ein wirklicher Mensch, mit dem wir alle einmal ganz naiv mitlebten. Das ist vielleicht der grösste Triumph, den die Kunst je gefeiert hat. Defoe hat mehr solcher Virtuosenstückchen geleistet. Seine „Memoirs of a cavalier“ und „Journal of the great plague“ in London wurden von ganz ernsthaften Leuten als Geschichtsquellen angesehen. Um einem obskuren Buch „Über den Tod“ Absatz zu verschaffen, schrieb er als Vorrede mit der vollen Wirkung eines Faktums, wie Mrs. Veal nach ihrem Tode ihrer Freundin Mrs. Bargrave erscheint und das Buch empfiehlt. Es ist nicht nur amüsant, sondern auch sehr lehrreich, dem Verfasser auf die Finger zu sehen. Die Schilderungen geben stets genaue Details an. Crusoes Überlegungen behalten immer die Irrtümer, denen ein Durchschnittsmensch ausgesetzt wäre, und gerade deshalb glauben wir an seine Erfolge. Mrs. Veal zeigt ihrer Freundin, dass sie ein von Flecken gesäubertes Seidenkleid trage; als sie lesen soll, erklärt sie, dass das Bücken ihr Kopfschmerz verursachen würde etc. — Die anderen beiden sind in ihrer Zeichnung auch Realisten, selbst höherer Art, da ihr Realismus weniger virtuos ist und mehr auf die Wahrheit vom Menschen geht. Lieutenant Bowling und ähnliche Figuren sind sogar Meisterskizzen, aber es sind eben Skizzen, denn beide suchen ihre Force in dem Abrollen eines grossen Stücks Welt, in dem Verknüpfen endloser, bunter Abenteuer; mehr in dem, was ihre Helden erleben, als in dem, was sie sind. Es gab dafür bereits spanische und französische Vorbilder. Smollet sagt in der Vorrede zum „Roderick Random“ ausdrücklich, dass er nach dem Muster des Gil Blas gearbeitet habe. Wenn er ebendort Lesage vorwirft, dass man gar nicht dazu käme, mit seinem Helden Mitleid zu empfinden, da er zu schnell aus einer Situation in die andere überginge, so trifft das ihn ebenso, wie überhaupt das ganze Genre. Gegen die einzelnen Figuren und Situationen des „Random“ z. B. wüsste ich nichts zu erinnern, sie kommen gut, zum Teil vorzüglich heraus; aber alles Schreckliche, was sein Held erlebt, fliesst in uns nur in ein verworrenes Gefühl von etwas recht Unangenehmem zusammen. Ich bekenne, dass auch bei dem vielgepriesenen „Tom Jones“ Fieldings für mich diese Empfindung überwiegt, so sehr ich seine einzelnen Vorzüge schätze. Jedenfalls waren beide Schilderer von grossartiger Begabung, und ob man ihr Genre nun gut oder schlecht finden mag, sie haben ihm grössten Einfluss verschafft.

An der Schwelle unseres Jahrhunderts steht die gewaltige Erscheinung Walter Scotts. Es ist schwer, mit wenig Worten über ihn hinwegzugehen. In seiner Manier liegt eine so unverwüstliche Gesundheit, dass ich oft den Eindruck habe, man werde einst nach allem Raffinement wieder einmal auf diese naivere Art zurückkommen

als auf die normalste. Aber er nimmt in seiner Grösse gewissermassen einen Platz für sich ein. Ein charakteristischer Typus für die neuere Richtung ist er nicht. Als solche Typen betrachte ich vor allen andern Dickens, Thackeray und den Amerikaner Poe, den ich nach der Sprache hierher rechnen will.

Wie Scott hat auch Dickens einige Jahrzehnte hindurch Europa beherrscht, ja man darf wohl sagen die ganze Welt. Ich gedenke zu zeigen, dass man ihn nach der künstlerischen Seite sehr überschätzt hat, und dass es besonders unmöglich ist, ihn einen Realisten im ernsten Sinne zu nennen, wofür man ihn lange hielt. Sein Realismus ist meistens nur Schein; er ist durch und durch manieriert; man muss ihm die schwersten künstlerischen Vorwürfe machen. Dennoch ist er unbestreitbar einer der grössten Schriftsteller, die je gelebt haben, und der Einfluss, den er auf die gesamte Romanlitteratur, die auf ihn folgt, geübt hat, ist geradezu unberechenbar. Schon wegen dieses gewaltigen Einflusses scheint mir seine Eigenart einer eingehenden Betrachtung wert.

Seine Vorzüge springen sofort in die Augen. Der Figurenreichtum ist überwältigend, und doch gelingt es uns immer leicht, die Individuen auseinanderzuhalten. Die Handlung ist energisch und interessant und reisst unsere Phantasie unwiderstehlich mit. Alle Saiten des Gefühlslebens klingen an und werden in einer Sprache von fast unerschöpflicher Vielseitigkeit zum Ausdruck gebracht. Die ausgelassenste Komik wie das erschütterndste Pathos beherrscht er mit gleicher Sicherheit, und wenn er den naiven Leser erst eine Strecke mit sich genommen hat, kann er mit ihm machen, was er will; er lässt ihn lachen und weinen, wie es ihm gefällt, selbst wo die Absicht ganz deutlich merkbar ist. Seine Virtuosität, die Volkstypen durch ihre eigene Sprache zu charakterisieren, gilt für unerreicht, und blendender noch ist seine Virtuosität, uns durch Scenen voll überwältigender Leidenschaft zu entscheidenden Wendepunkten der Erzählung zu führen. Wir werden fortgerissen mit schwindelnder Gewalt, und doch bleibt uns das Einzelne klar wie durch ein Wunder. In der Vorführung grosser Naturschauspiele und bewegter Massen liegt eine grossartige, hinreissende Energie. Dazu kommt eine besondere neue Art der psychologischen Beobachtung, die ich am Beispiel zeigen werde, und in der vielleicht seine originellste und fruchtbarste Anregung liegt. Das sind Vorzüge genug, um seine phänomenale Wirkung zu erklären und begreiflich zu machen, wie man so lange seine offenbaren Schwächen übersah, die ich bereits andeutete. Er verfügt über die glänzendsten künstlerischen Mittel, aber er macht einen sehr ungleichen Gebrauch von ihnen, da es ihm an tiefem künstlerischen Ernst und Wahrheitsgefühl fehlt. Was er schreibt, ist im ganzen romance und es soll novel sein. Sein Überschuss an Phantasie beherrscht ihn; der Effekt reisst ihn immer über die Grenzen der Wahrheit und zuweilen aller Möglichkeit hinaus. Er kann alles so gegenständlich malen, wie er will, aber er malt oft falsch. Er hat nicht den mindesten Respekt, weder vor der Konsequenz und Wahrheit seiner Menschen noch seiner Hand-

lung. Wenn wir seine Erzählungen nachrechnen, wimmeln sie von thatsächlichen Unmöglichkeiten und Widersprüchen, und wenn wir seine Figuren analysieren, ist es nicht besser; sie sind zuweilen nur Chargen, deren scheinbare Lebenswahrheit auf einigen ganz äusserlichen Attributen beruht.

Am besten zeigt sich seine Manier an einem bestimmten Beispiel. Ich greife aufs Geratewohl die „Tale of two cities“ heraus. Der historische Grundton scheint mir recht gut getroffen. Der Dichter schildert das Volk der Revolution nicht, wie schwärmende Idealisten es sehen möchten, sondern wie es wirklich in jenen Tagen war, als die entfesselte, blutschnaubende Bestie; aber er beschönigt auch nichts von dem, was es in diesen Zustand brachte; er ist gerecht nach beiden Seiten. — „Sechs Karren rollen durch die Gassen von Paris, die ihre Todeslast zum Schaffot tragen. Mache sie wieder zu dem, was sie waren, mächtige Zauberin Zeit, und sie werden wieder als die Prachtwagen absoluter Herrscher und feudaler Adligen erscheinen, als die Prunkgewänder schimmernder Jesebels, als die Kirchen, die nicht meines Vaters Haus sind, sondern Diebshöhlen, als die Hütten von Millionen verhungernder Bauern. Nein; die grosse Magierin, die majestätisch die Befehle Gottes ausführt, ändert nie, was sie gethan. „Bist du in diese Gestalt gebannt durch den Willen Gottes, sagen die Seher zu den Verzauberten in den weisen arabischen Märchen, dann bleibe so. Trägst du aber diese Form durch blosse Beschwörung, dann nimm dein früheres Aussehen an.“ Unverändert und hoffnungslos rollen die Karren weiter.“ — Der starke Atemzug jener wilden Zeit weht uns aus einer Reihe grossartiger Scenen an. Man sehe z. B., welche plastische Kunst in der Schilderung der Carmagnole liegt. Der tosende Aufruhr in den Gassen von Paris beim Bastillensturm, bei der Ermordung des Aristokraten durch den Pöbel; die blutigen Septembermörder, die am Schleifstein im stillen Hof ihre Messer wetzen; die Todesfahrt zur Guillotine; die gräulichen Strickerinnen — das alles sind Bilder von Meisterhand. — Einige Figuren sind mit echter Kunst gezeichnet, und der Dichter schafft Situationen voll tiefster und erschütterndster Wirkung. Eine der ergreifendsten und dabei individuellsten Konceptionen, die Dickens je gehabt hat, ist Sydney Carton, der Mann mit grossen Anlagen und edelm Herzen, der zu Grunde gehen muss, da er sich nicht konzentrieren kann. Ein verklärender Strahl der ewigen Liebe ist in sein dunkles, ruheloses Herz gefallen, aber ohne Hoffnung. Nun hat er beschlossen, sein nutzloses Leben zu opfern, um ein besseres zu retten. In dem schauernden Gefühl, zum erstenmal etwas Grosses zu thun, um so grösser, als man es ihm erst nach seinem Tode danken wird, irrt er durch die Nacht, die letzte Nacht, die ihm übrig bleibt, und gewaltig und besänftigend klingt immer in ihm das Wort, das der Priester am Grabe seines Vaters sprach: „Ich bin die Auferstehung und das Leben, spricht der Herr.“ Das gehört zu jenen tiefen Dichterwirkungen, die ein Leser nie vergisst. — Welch dramatische Energie liegt in der furchtbaren Schlussscene zwischen Miss Pross und Mad. Defarge. Ich wende mich ungern von solchen Vorzügen

ab, die in dem Gesamteindruck überwiegen. Es kommt ja hier aber darauf an, typische Fehler zu zeigen, und das Typische in der Manier.

Dr. Manette wird nach achtzehnjährigem Aufenthalt in der Bastille befreit und zu Defarge gebracht, der früher sein Diener war und jetzt Besitzer einer Weinschenke in St. Antoine ist. Woher wird er befreit? Wie kam man auf Defarge? Manette war ganz verschollen. Er ist beim Schuhmachen Idiot geworden und kennt sich nur noch als Nummer. Der frühere Diener ist voll der rührendsten Liebe zu seinem Herrn und es wird erwartet, dass das Wiedersehen selbst durch die Geistesnacht des Alten wirken werde. Wenn wir nun nachrechnen, finden wir, dass Defarge bei dem Verschwinden seines Herrn etwa 10 Jahre alt war. Wie sind dabei alle diese Voraussetzungen möglich? Ob ein solcher Geisteszustand, wie er bei dem Arzte geschildert wird, mit seinen gelegentlichen Rückfällen etc. überhaupt möglich ist, wage ich nicht zu entscheiden, aber wie wir ihn sehen, erscheint er ganz unglaubhaft. Nach zehnjähriger Haft hat der Doktor noch soviel Gedächtnisschärfe gehabt, dass er ein langes Schriftstück anfertigte mit genauester Angabe der Umstände, die zu seiner Einkerkerung führten, und nach weiteren 8 Jahren ist er ganz Idiot. Ferner: Als er Defarges Haus verlässt, tritt er auf, als ob er über eine Zugbrücke ginge. Woher soll denn diese Reminiscenz kommen? Er kann doch nur einmal darüber gegangen sein, und daraus soll sich eine Gewohnheit ableiten, während er sonst ganz gedächtnislos ist? — Darnay steht vor einem englischen Gerichtshof, des Hochverrats durch Spionage angeklagt. Der Saal mit seiner schwülen, überhitzten Luft, dem Gesumm der Menschenmenge, mit dem Richter und Verteidiger, das Kreuzverhör, die Plaidoyers werden uns vorgeführt. Mehr kann man anscheinend an Realismus gar nicht thun, und doch wie schattenhaft ist alles in seinem innern Kern. Dem Angeklagten droht die Strafe, dass seine Eingeweide herausgerissen und dann sein Körper gevierteilt wird, und man nimmt allgemein seine Verurteilung an. Dabei hat er sich nur durch wiederholte Reisen nach Frankreich verdächtig gemacht. Das ist doch nicht recht denkbar. Die Gründe dieser Reisen will er nicht angeben. Wir begreifen nicht, warum. Es passt eben dem Dichter nur, die Spannung zu verschärfen, indem sich die Verdachtsgründe etwas steigern. Nach der Freisprechung geht er einfach mit Carton weg. War er denn ohne jede Formalität frei? Er scheint auch Geld und alles Seinige bei sich zu tragen, denn er geht sofort mit Carton in ein Wirtshaus und bezahlt. Das sind für einen Menschen in seiner Lage doch sehr merkwürdige Dinge. — Die schauerliche Bestialität, zu welcher jene Zeit auch die Weiber entarten liess, ist verkörpert in Frau Defarge. Ihre versteckte Gefährlichkeit soll damit bezeichnet werden, dass sie beständig schweigend ihre späteren Opfer zu einer Art Register zusammenstrickt. Der unheimliche Eindruck ist da, aber wenn man die Sache näher ansieht, wird sie höchst komisch. Wenn Hamlet seinen Onkel als Schurken aufschreibt, ist das offenbar nur angedeutete Handlung, die wir bei seiner Erregung ihm nicht so genau nachrechnen sollen. Sobald man sich ernstlich und genau die Frage vor-

legte: Was schreibt er denn? würde die Scene absurd. In diesem Fall müssen wir aber eine solche Frage stellen, da wir immer wieder nachdrücklich auf die materielle Handlung verwiesen werden. Sobald irgend ein verdächtiges Individuum auf der Bildfläche erscheint, sieht Frau Defarge sofort unheimlich aus und „strickt ihn ein“. Wie macht sie das eigentlich? Strickt sie den Namen oder Buchstaben oder Zeichen? Es wäre alles gleichmässig unverständlich für die Ausführung und für den Zweck. Und dabei dauert diese Thätigkeit von 1775—1790. Welche Menge Strümpfe muss sie haben! — Das ganze Treiben in diesem Weinladen streift überhaupt leise ans Komische. Defarge ist so eine Art Liebknecht, aber im grossen Stil, denn schliesslich scheint die ganze Revolution vorzugsweise durch ihn und seine Frau gemacht zu werden. Das wird unter anderm dadurch erreicht, dass alle Eingeweihten sich mit Jaques anreden und nur zur Unterscheidung mit No. 1, No. 2 etc. bezeichnet werden. Alle diese Jaques sind bereits 1775 so weit, dass sie im Prophetentone beständig versichern: „Es“ wird kommen; „es“ muss kommen, dass sie alle Details sogar vorauszusehen scheinen, und dass sie z. B. bestimmte Personen und Schlösser ausdrücklich für die Vernichtung vormerken. — Uns wird fortwährend versichert, dass Mad. Defarge mit tödlicher Sicherheit alles sehe und nichts vergesse. Den Regierungsspion Barsad strickt sie dann auch mit besonderer Energie ein, sobald er ihren Laden betritt. Später findet er sich trotzdem als Spion der Republik in ihrer Umgebung, ohne erkannt oder behelligt zu werden. — Der Spion Cly wird unter furchtbarem Volkstumult in London begraben. Später hören wir gelegentlich, dass das nur eine Komödie war und dass er dies als Mittel gebrauchte, sich vor der Volksrache aus der Stadt zu retten. Wenn er überhaupt einen Ort fand, wo er unerkannt leben konnte, hätte er das offenbar auch ohne eine solche Komödie thun können. Die Sache hat nur den Zweck, den resurrectionist Cruncher für die Handlung zu verwerten, der bei einem versuchten Leichenraub den Sarg voller Erde und Steine fand. — Der alte Marquis d'Evremonde ist längst ermordet. Im Beginn der Schreckenszeit wird sein Schloss verbrannt. Der Verwalter wird nach Paris gebracht und auf den Tod angeklagt, lediglich als Beamter eines Aristokraten. Wer der Besitzer der Güter des Marquis ist, ist eigentlich gar nicht klar, da der Neffe (Darnay) nichts von seiner Vergangenheit wissen will, und es scheint, als ob lange Jahre hindurch diese Frage ganz offen geblieben ist. Wenn der Verwalter diesen Neffen als den Erben betrachtete und ihn zu finden wusste, hätte er sich offenbar lange an ihn wenden müssen. Diese Idee kommt ihm aber jetzt, wo sie ganz unbegreiflich ist. Er bittet brieflich, dass sein Herr kommen und ihn retten möchte. Wenn die Zeiten so sind, dass Gabelle als blosser Verwalter eines Emigranten hingerichtet werden soll, was kann ihm dann dieser Emigrant selbst helfen? Darnay hat gar keine moralischen Verpflichtungen gegen ihn und er kann ihm durch sein Eingreifen höchstens schaden, das muss beiden Personen ganz klar sein, und ebenso, dass Darnay die grösste Aussicht hat, seinen Kopf zu verlieren, wenn er kommt. Dazu hat der

junge Mann Frau und Kind, die er abgöttisch liebt; und trotzdem kommt er. Der Dichter braucht ihn eben in Paris. — Ich könnte solcher Einzelheiten noch eine lange Reihe herzählen. Wenn der Dichter eine Person irgendwo braucht, kommt es ihm gar nicht darauf an, sie an die unwahrscheinlichste Stelle zu bringen. Es finden sich sogar Züge, die in ihrer Ungeheuerlichkeit direkt an den Grafen von Monte Christo erinnern. Wie schon erwähnt, hat Manette nach zehnjähriger Kerkerhaft ein Manuskript verfasst. Dasselbe ist mit einem rostigen Nagel und Russ geschrieben. Dabei hat es den weitschweifigsten Romanstil und umfasst 14 Druckseiten. Beim Bastillensturm sucht und findet Defarge es sogleich versteckt im Kamin, ohne dass wir begreifen, wie er darauf kommt. — Auch wenn wir näher ansehen, wie die Personen sich ausdrücken, finden wir Unmöglichkeiten genug. Sie sagen oft nicht, was wir von ihnen in ihrer Lage erwarten müssen, sondern, was der Verfasser uns sagen will. Wenn sie in ihrem eigenen derben Dialekt reden, bleibt ihre Ausdrucksweise frisch und natürlich, sowie sie aber im gebildeten Dialekt pathetisch werden, verfallen sie leicht in einen unerquicklichen papiernen Stil. Ein Bauernbursche, dem der Bruder des Marquis den Degen durch den Leib gerannt hat, hält die theatralischsten Reden (in dem Manuskript des Doktors noch dazu), indem er die Wunde mit der Hand zudrückt, und stirbt genau in dem Augenblicke, wo er mit allem hübsch zu Ende ist. Wenn der alte Marquis über das Volk oder direkt zu ihm spricht, nennt er sie nur Schweine, versichert immer, dass er sie verachte, es sei nur eine alberne Neuerung der Philosophen, dass man sie nicht ohne weiteres mehr erdolchen könne etc. Das spiegelt so ungefähr die Denkweise eines Adligen jener Zeit, aber es ist einfach geschmacklos, jemand direkt das den Leuten sagen zu lassen. — Als eine Art Leitmotiv ist ein Echo verwendet, das in der Londoner Sackgasse, wo Darnay wohnt, die Tritte der Fussgänger vielfältig wiederhallt, und durch das gelegentliche dröhnende Anwachsen dieser Tritte die Schrecken der Revolution und die Gefahren symbolisiert, welche über die Familie hereinbrechen sollen. Es ergeben sich daraus sehr eindrucksvolle Stimmungen, aber im Grunde hat die Sache doch etwas zu Unverständliches und Spukhaftes.

Ich getraue mir, in jedem Roman Dickens' eine entsprechende Reihe von Unmöglichkeiten nachzuweisen, besonders auch psychologische, die ich hier weniger betont habe, und jene äusserlichen Mätzchen in der Zeichnung, durch welche Wahrheit nur erheuchelt wird. Eine Figur zeigt jedesmal, wenn sie auftritt, dass sie einen Eisenhaken statt der Hand hat; oder sie spricht jedesmal wie ein Bauchredner und sieht in unbestimmte Ferne; oder sie zeigt jedesmal ein auffallendes weisses Gebiss, wenn auf die innere Raubtiernatur hingewiesen werden soll. In dem Gesicht einer Dame zuckt jedesmal, wenn auf ihre heimliche Leidenschaft für einen Mann hingedeutet wird, eine Narbe, die von einer Verwundung durch diesen Mann herrührt. Die Personen reden handgreiflich auf eine bestimmte Wirkung hin; besonders sind die Kinder oft unglaublich altklug. Ein armer Knabe soll uns z. B. rühren, indem er sagt, er müsse wohl sterben,

da er immer vom Himmel und Engeln und gütigen Gesichtern träume, die er im Wachen nie sehe. Eine feine überzeugende Individualisierung ist selten, besonders selten konsequent durchgeführt. Die Personen sind meistens ganz gut oder schlecht, ganz sympathisch oder unsympathisch. Musterknaben von Güte und Verstand stammen, man weiss nicht wie, von bösartigen oder dummen Eltern und aus entsprechender Umgebung. In der Übertreibung einzelner Charaktereigenschaften wird uns das Unglaublichste zugemutet. Ein Verrückter erklärt einer älteren Frau seine Liebe in folgendem Ton: „Woher ist die Schönheit immer so hart? Das liegt an den Bienen. welche, wenn die Honigzeit vorüber ist und man glaubt, dass sie durch Schwefel getötet wären, in Wirklichkeit nach der Berberei fliegen, und die gefangenen Mauren mit ihrem träumerischen Sang in Schlaf lullen. Oder ist es, weil das Standbild von Charing Cross neulich um Mitternacht an der Börse gesehen wurde, Arm in Arm mit der Pumpe von Aldgate im Reitkleide?“ etc. Die beschränkte Eitelkeit der Frau soll nun so gross sein, dass sie den Mann für sehr vernünftig hält, selbst als er plötzlich durch ihren Kamin herunterkriecht und eine Flasche mit Blitz und ein Donnerbutterbrot verlangt. Erst als er plötzlich seine Verehrung einem andern Wesen zuwendet, gewinnt sie den Eindruck, er sei wahnsinnig geworden, aber nur aus Liebe zu ihr. — Kleine praktische Unmöglichkeiten existiren noch weniger, wenn ein Eindruck nötig scheint. Ein Schiff scheitert bei rasendem Orkan und haushohen Wellen. Obgleich eine Rettung auf diesem Wege ganz undenkbar ist, wagt sich ein Seemann allein durch die Brandung und wird natürlich getötet. Die Zuschauer können jede Bewegung der Menschen auf dem Wrack verfolgen. Sie können erkennen, dass einer dieser Menschen eine Mütze von besonderer Form trägt. In dem peitschenden Gischt, der die andern wegfegt wie Fliegen, behält er immer diese Mütze auf und unmittelbar, ehe er selbst weggespült wird, schwenkt er sie sogar, indem er sich an das letzte Trümmerstück klammert. Es ist der Held, auf den der Verfasser aufmerksam machen will, und jener Seemann musste auch wegen eines bestimmten dichterischen Eindrucks sterben. — Leitmotive, wie jenes der Tritte, hat Dickens öfters verwertet und oft mit grosser Wirkung. Vom wunderbarsten Zauber ist das Rauschen der Wellen, die dem siechen kleinen Paul Dombey immer ein Geheimnis zuzuflüstern scheinen, über das er seinen müden altklugen Kindergeist zermartert und das er erst begreift, als ihn das Rauschen hinüberführt ins grosse Jenseits, wo sich alle Geheimnisse lösen. Virtuos ist auch das zweite Motiv desselben Buches. Der Buchhalter Carker, ein kalter abgefeimter Schurke, hat die Frau seines Prinzipals entführt; unterwegs erklärt sie ihm, dass sie ihn nur als Werkzeug gebrauchte, ihren Gatten zu demütigen und verlässt ihn. Indem seine Existenz zusammenbricht, verliert er seine Ruhe; als er auf einer Eisenbahnstation seinen Prinzipal sieht, der ihn verfolgt, ergreift ihn eine Art Taumel, in dem ihn ein Zug zermalmt. Diese Katastrophe spukt gespenstig vor, indem wiederholt das Lärmen und Dröhnen eines Zuges ihm als Vision erscheint und ihm eine furchtbare unerklärliche Beängstigung

verursacht. Ich will die Worte citieren, um auch ein Beispiel von Dickens' Sprachgewalt zu geben. „*Some other terror came upon him quite removed from this of being pursued, suddenly like an electric shock as he was creeping through the streets. Some visionary terror, unintelligible and inexplicable, associated with a trembling of the ground, — a rush and sweep of something through the air, like Death upon the wing. He shrunk, as if to let the thing go by. It was not gone, it never had been there, yet what a startling horror it had left behind.*“ Es wird eine lange überstürzte Reise geschildert, die Flucht durch Frankreich nach England zurück. Die Vision wiederholt sich; dann geht sie in die Wirklichkeit über. „*A trembling of the ground, a quick vibration in his ears; a distant shriek; a dull light advancing, quickly changed to two red eyes, and a fierce fire, dropping glowing coals, an irresistible bearing on of a great roaring and dilating mass; a high wind, and a rattle — another come and gone, and he holding to a gate, as if to save himself.*“ — Und dann die letzte Variation. Er hat Dombey gesehen und strauchelt auf den Schienen. „*He heard a shout — another — saw the face change from its vindictive passion to a faint sickness and terror — felt the earth tremble — knew in a moment, that the rush was come — uttered a shriek — looked round — saw the red eyes, bleared and dim, in the daylight, close upon him — was beaten down, caught up, and whirled away upon a jagged mill, that spun him round and round, and struck him limb from limb, and licked his stream of life up with its fiery heat, and cast his mutilated fragments in the air.*“ — Der Eindruck ist überwältigend. Eine solche sinnliche Anschaulichkeit, verbunden mit dieser dramatischen Wucht, hatte in der Erzählung vor Dickens die Welt nicht gekannt. Aber der Eindruck geht doch auf Kosten der Wahrheit. Es handelt sich um keine Gespenstergeschichte, und psychologisch bleibt vollkommen unbegreiflich, wie Carker zu einer solchen Vision kommen sollte. — Neben dieser beispiellosen Energie und Lebendigkeit hat Dickens ein noch originelleres, neues Motiv in seine Schilderungen gebracht. Zerschmetternde Katastrophen und ganz extreme Gefühle kann unser Geist nicht mehr klar fassen; er scheint in solchen Lagen seine Struktur zu verändern und neuen Gesetzen zu folgen, die uns wie unberechenbare Launen vorkommen. Er scheint einem natürlichen Instinkt nachzugeben, indem er einer Last ausweicht, die ihn zermalmen würde, und sich an Nebeneindrücke klammert. Man sehe, wie in „Oliver Twist“ der Wirt der Verbrecherspelunke vor Gericht steht. Während es sich um sein Leben handelt, beobachtet er mechanisch, wie die Zuschauer sich mit dem Taschentuch fächeln, wie ein junger Mann sein Portrait zeichnet; er überlegt, was des Richters Rock kosten mag und wie er ihn anzieht etc., und dabei ist sein Geist nicht einen Augenblick frei von dem fürchterlichen Gefühl, dass das Grab sich vor seinen Füssen öffnet. Der Richter hat ihn schuldig gesprochen und die wüste Menge jubelt, weil sie am nächsten Montag eine Hinrichtung sehen wird. Er wird gefragt, ob er etwas zu sagen hat. „Er hatte seine lauschende Haltung wieder eingenommen und

sah den Richter aufmerksam an, während er seine Frage stellte; aber sie wurde zweimal wiederholt, bevor er sie zu hören schien, und er murmelte nur, dass er ein alter Mann sei — ein alter Mann — und dann ging er in ein Flüstern über und schwieg wieder. Der Richter setzte die schwarze Mütze auf, und der Gefangene stand noch in derselben Haltung da. Eine Frau auf der Galerie schrie los bei dieser fürchterlichen Feierlichkeit; er sah hastig auf, als wäre er ungehalten über die Unterbrechung und beugte sich noch aufmerksamer vor. Sein hageres Gesicht hing nach vorn über, sein Unterkiefer hing herab, und seine Augen starrten gerade aus, als der Kerkermeister die Hand auf seinen Arm legte und ihn wegwinkte. Er blickte einen Augenblick stumpfsinnig um sich und gehorchte."

In den meisten seiner Virtuosenleistungen hat der Dichter seine grossen Mängel mit seinen Vorzügen untrennbar verschmolzen. Nehmen wir das Ende des Sikes im Twist. Er hat seine Zuhälterin ermordet und wird nun von fürchterlichen Hallucinationen verfolgt. Das ist nicht künstlerisch wahrscheinlich, denn er ist mit grosser Übertreibung als ganz empfindungsloser Schurke gezeichnet, aber diese Schilderungen sind doch grossartig. Er hat ein entsetzliches Gefühl von einer dunkeln Gestalt, die immer hinter ihm stände und dabei sieht er überall in seltsamem Glanz die gebrochenen Augen seines Opfers. Er sucht schliesslich wieder seine Spiessgesellen in London auf, die sich voll Grauen von ihm abwenden; wieder nicht sehr wahrscheinlich, denn sie sind nicht besser als er. Inzwischen ist er entdeckt — man weiss nicht wie — und nun beginnt eine jener virtuose Scenen. Er flüchtet sich aufs Dach; unten hat sich eine riesige Menschenmenge gesammelt, die jede seiner Bewegungen verfolgt und ihm nachstellt wie einem wilden Tier. Das schauerlich grandiose Bild ist ganz Leben; man glaubt jeden Kopf und jede Bewegung in der Menge zu sehen. Schon scheint einen Augenblick die Rettung möglich. Er will sich an einem Strick in einen Graben herunterlassen — da sieht er wieder die Augen und er stürzt. Sein Kopf fängt sich in der Schlinge, und so schwingt seine Leiche in der Luft. Trotz der blendenden Anschaulichkeit ist das sachlich unwahr. Die ganze Verfolgungsscene ist in ihrer Entwickelung wie in ihren gewaltigen Dimensionen unverständlich. Dass der Körper mit dem Kopf in die Schlinge fällt, ist geradezu grotesk, und um die Unwahrscheinlichkeit auf die Spitze zu treiben, muss auch der Hund der Leiche nachspringen und sich den Kopf zerschmettern. Dieser Hund hatte von Sikes in der letzten Zeit viel Prügel bekommen und stand daher mit ihm sehr schlecht. Nicht einmal für die Hundeseele bleibt der Dichter konsequent, wenn seine Phantasie mit ihm durchgeht. — Diese unwahre Virtuosität steigerte sich immer mehr in Dickens' Schriften, bis „No Thoroughfare" sich stellenweise wie eine Parodie auf seine eigene Manier liest. Das Buch war gemeinsam mit Wilkie Collins gearbeitet, aber die effektvollsten Scenen rühren von Dickens her und zeigen auf den ersten Blick das Gepräge seiner glänzenden Mache. Durch die Scene, wie Vendale in dem verschneiten

einsamen Alpenpass seinem heimtückischen Mörder gegenübersteht, der ihm einen Schlaftrunk eingeflösst hat, wie er sich im vollen Bewusstsein seiner Lage selbst in den Abgrund stürzt, um gewisse Papiere zu retten, die Obenreizer rauben will, geht noch der alte packende Zauber. Wenn der Dichter aber sofort Vendale mit Hilfe einer liebenden Jungfrau aus diesem Abgrund wieder herausholt, verfällt alles rettungslos der Komik. — In der Tendenz dieses Aufsatzes liegt es, dass ich genötigt war, die Schwächen des Dichters hervorzuheben. Es wäre aber sehr ungerecht gegen ihn, wollte ich auch mit einem so ungünstigen Eindruck schliessen. Nicht umsonst hat er einen so ungeheuren Einfluss geübt. Ich möchte nochmals auf die glänzende, sprudelnde Fruchtbarkeit seiner Phantasie verweisen, ich möchte betonen, dass er oft genug auch über echten satten Realismus verfügte, wie in seinen kostbaren Londoner Skizzen. Ich will auch nicht unerwähnt lassen, wie er durch die virtuose Verwendung dieses Realismus auf phantastische Stoffe, z. B. in „The signal man“ und „The trial for murder“ ein ganzes Genre ins Leben gerufen hat, mag es auch ein untergeordnetes sein, und dass er in „The black veil“ sich einmal wenigstens auch als grossen Meister der realistischen Novelle gezeigt hat.

Wenn wir nicht die Gabe der Phantasie, sondern die Wahrheit zum Massstabe nehmen, ist Thackeray freilich weitaus der Grössere. Seine epochemachende Bedeutung liegt darin, dass er es zuerst wagte, in umfangreichen Romanen das Alltagsleben und einfache Alltagsmenschen detailliert zu schildern, ohne seine schlichte Welt mit romantischen Effekten auszustaffieren, und dass er seine Kunst darin suchte, alles so zu zeigen, wie es wirklich ist. Er hat keine Manier voll so ausgeprägter Eigentümlichkeiten wie Dickens, er bleibt immer nüchtern, verständig, und sein Einfluss ist daher äusserlich viel schwerer nachweisbar; vielleicht war dieser Einfluss deshalb nicht geringer und vielleicht war er künstlerisch sogar heilsamer und gesünder. In „L'oeuvre“ schildert Zola, wie durch den Eindruck, welchen Claude mit seinen plein air-Bildern gemacht hat, der ganze Salon des nächsten Jahres gewissermassen aufgehellt scheint. So merken wir seit Thackeray eine neue Art des Sehens bei den Erzählern. Wer die Welt einmal durch seine unbestechlich klaren Augen schaute, findet sich nicht mehr so leicht in die alte konventionelle Verlogenheit zurück, wenn überhaupt etwas an ihm ist. An ihn müssen wir denken, wenn wir Tolstois „Anna Karenina“, „Familienglück“ und „Jugendgeschichte“ lesen, und wenn wir Turgenjews Objektivität betrachten; von der unerbittlichen Wahrheit seiner Weltanschauung führt ein erkennbarer Weg auch zu der Kunst der modernen französischen Schule, wie verschieden seine Manier von der ihrigen sein mag. — Sein Meisterwerk, das jeder Erzähler immer ebenso wird studieren müssen, wie etwa der Portraitmaler Van Dyk, ist „Vanity fair“. Das Buch ist in seiner Manier ein merkwürdiges Gemisch von Subjektivität im Vortrag, in der Umrahmung der Bilder, und vollster künstlerischer Objektivität in den Bildern selbst. Der Autor zeigt fortwährend auf die Drähte, an denen er seine Puppen

führt. Er reflektiert über ihre Charaktereigenschaften, er debattiert gewissermassen mit dem Leser über die Wahrheit einzelner Züge und Situationen, und er verweist ihn auf Absichten in seiner Zeichnung. Nach dem ersten Brief, den Rebecca aus Queens Crawley schreibt, plaudert der Verfasser in diesem Stil: „Alles bedacht, glaube ich, es ist ganz gut für unsere liebe Amelia, dass Miss Sharp und sie auseinander sind. Rebecca ist sicher ein munteres, drolliges Geschöpf, und jene Beschreibungen der armen Dame, die um ihre Schönheit weint, sind zweifellos sehr klug und zeigen eine grosse Weltkenntnis. Dass sie während des Knieens an etwas Besseres als Miss Horrocks Bänder hätte denken können, ist vielleicht uns beiden aufgefallen etc. — Ich sage meinen „gütigen Freunden“ voraus, dass ich eine Geschichte von Schurkerei und Verbrechen erzählen will. Meine Schufte sind keine Milch- und Wasser-Schufte, kann ich Ihnen versichern. Wenn wir zu den geeigneten Stellen kommen, werden wir schöne Sprache nicht sparen. — Nein, nein! Aber wenn wir über stilles Land gehen, müssen wir ruhig sein. Ein Sturm im Spülnapf ist albern. Das gegenwärtige Kapitel wird sehr mild sein. Andere — aber wir wollen nicht vorgreifen.“ Es liesse sich darüber streiten, ob der Verfasser in dieser persönlichen Einmischung nicht etwas übertreibt; aber wo ist die Manier, an der man nicht Ausstellungen machen könnte? Schliesslich lohnt es nicht zu überlegen, wie der Verfasser anders erzählen sollte, sondern ob er seinen Intentionen gerecht wird und ob seine Erzählung, wie sie ist, wirkt. Vielleicht hemmt das Eingreifen des Autors gelegentlich etwas den Gang der Handlung, und ich möchte es deshalb doch nicht wegdenken; findet man doch in seinem Geplauder ebensoviel Weisheit und feine Beobachtung der Welt wie in seinen Schilderungen. Diese Schilderungen bleiben freilich das Wertvollere, und sie sind unübertrefflich. Man hat Ausstellungen an der Zeichnung einiger Figuren gemacht; man hat z. B. Amelia gar zu unbedeutend gefunden, und Julian Schmidt findet auch, dass man die Meisterschaft in der Ausführung Beckys übertreibe; die Elemente ihres Charakters kämen nicht recht in Fluss. Ich gestehe, dass ich mir bei dieser Wendung nichts Rechtes denken kann. Vielleicht meint er die häufigen Unterbrechungen durch den Verfasser, oder die Art, wie der Verfasser gerade diese Figur hin- und herwendet, indem er sie bald selbst sich durch Handeln und Reden schildern lässt, bald ihr Inneres von seinem Standpunkt erläutert. Die Gestalt wird aber auch auf diesem Wege so wahr und erschöpfend bis auf ihre feinsten Züge herausgearbeitet, wie menschliche Kunst es überhaupt nur vermag. Die Manier Gogols oder Maupassants ist ohne Zweifel lebendiger, aber warum soll man sich den Genuss durch Vergleich verderben. Bei einem so ausgeprägten Typus ist die Gefahr der Übertreibung stets sehr gross, und die Sicherheit, mit der der Autor überall auch die abschwächenden und mildernden Züge aufweist, ist ein imponierender Beweis der plastischen Klarheit, mit der die Figur vor seiner Seele stand. Rebecca berechnet sehr fein, aber auch sie verfällt gelegentlich in die üblichste Schwäche bösartiger Egoisten,

aus Eitelkeit oder im Gefühl des Triumphes zwecklos zu verletzen und sich Feinde zu schaffen. Sie ist äusserst hartherzig und gemein, aber sie muss instinktiv gerade in dem Augenblick ihren Mann achten, als er ihren vornehmen Liebhaber ohrfeigt, obgleich diese Schläge ihren völligen Ruin bedeuten, und von der hilflosen Herzensgüte ihrer Freundin wird sie schliesslich einmal so entwaffnet, dass sie alle Berechnung vergisst und etwas Braves und Unkluges thun will. Das gleiche Lob verdienen alle Figuren des Romans; so oft ich ihn auch durchgegangen bin — Vanity fair gehört zu den Büchern, die durch Wiederlesen immer gewinnen — ich habe an keiner von ihnen Unwahres oder Mängel in der Ausarbeitung gefunden. Die Manier beruht etwas mehr auf Beschreibung als auf lebendigem Dialog und Handlung, und der Autor unterstreicht manche Eigenschaften der Personen auffallend nach seiner subjektiven Art — so begleitet er besonders gutherzige Handlungen Dobbins oft scherzend mit Bezeichnungen wie this dexterous captain, this artful major — aber keine dieser Eigenschaften macht sich so breit, dass die Richtigkeit der ganzen Zeichnung leidet. Der Kaufmannsstand, das Heer, der Adel werden in einer Reihe glänzender Typen vorgeführt, und einzelne Scenen, in welchen die Handlung gipfelt, sind grossartige, virtuose Leistungen. Das grösste Bravourstück ist wohl die Schilderung der Schlacht von Waterloo. Wir sehen nichts direkt von den Vorgängen. Wir bleiben immer in Brüssel, und wir erleben jene furchtbaren Tage, die über das Schicksal der Welt entschieden, nur in dem Dunstkreise der wirklichen Ereignisse, aber ich kenne keine Darstellung, die auch nur annähernd mit solcher Lebendigkeit das blutige Drama in seiner ganzen schicksalsschweren Wucht heraufbeschwört. Zunächst der Eindruck des heranrollenden Verhängnisses, der Anmarsch des unheimlichen Corsen, der den Tod für Tausende bringt, der Aufbruch vom Ball, während das Gefecht schon im Gange ist; der Kanonendonner, bei dem sich die Hörer zitternd sagen, dass jeder Schuss eine Reihe blühender Menschen niederreisst; die immer steigende Erregung der Bevölkerung mit hundert schwirrenden Gerüchten, bis der Dichter endlich einen kurzen Blick auf die schauerlich grossartige Wirklichkeit des Schlachtfeldes selbst wirft. „*No more firing was heard at Brussels — the pursuit rolled miles away. The darkness came down on the field and city, and Amelia was praying for George, who was lying on his face, dead, with a bullet through his heart.*“ Die einfachen Worte, in welchen die Katastrophe eines Menschenlebens sich an die grosse Katastrophe knüpft, welche ein ganzes Heer mit seinem Kaiser zerschmettert, gehört zu den ergreifendsten Wirkungen, die je ein Dichter erreicht hat. — Interessant ist es, besonders des Vergleichs wegen, zu beobachten, wie sich der Dichter mit den zweifelhaften oder schmutzigen Partieen im Leben seiner Heldin abfindet. Er verweist selber darauf, wie es ihm gelungen sei, alles anzudeuten, ohne je die gute Sitte wirklich zu verletzen. Man muss das einräumen. Rebecca passt stofflich ganz in einen naturalistischen Roman, und man kann sich leicht ausmalen, was Zola etwa aus ihr gemacht hätte. Thackeray

hat ohne Zweifel bewiesen, dass man auch auskommen kann, ohne den Schmutz direkt zu zeigen, aber ich zweifle doch, ob diese Manier überall durchführbar wäre. Es gehört schon sehr viel Lebenserfahrung dazu, sich alles in diesem Abenteurerleben richtig zu ergänzen, vielleicht mehr Lebenserfahrung, als ein Schilderer normaler Weise voraussetzen darf, denn durch ihn wollen wir ja die Welt kennen lernen.

Edgar Allan Poe ist im ganzen wohl das originellste Talent, das Amerikas Litteratur aufzuweisen hat. Er steht in der Weltlitteratur als der glänzendste Vertreter, ja der eigentliche Schöpfer eines bestimmten Typus der Erzählung. Seine Novellen zeigen die wildeste Phantastik und gleichzeitig den entwickeltsten Scharfsinn und vollen Realismus. Er ist Meister der Naturschilderung und der feinen psychologischen Beobachtung, aber überall zieht ihn das Bizarre und Schauerliche an. Er war Alkoholist, und wie in Hoffmanns Visionen spüren wir auch in seinen die physische Überreizung. Der Vergleich mit Hoffmann liegt überhaupt sehr nahe, aber wenn wir ihn durchführen wollen, stossen wir auf ganz ausserordentliche Gegensätze. Der Deutsche ist gewissermassen ein naiver Phantast; abgesehen von seinen letzten Novellen, wie etwa der „Sandmann“ oder „Ignaz Denner“, liegt in seinen Bildern viel harmlose Gutmütigkeit, selbst in seinem Magnetismus und Vampyrismus. Wir nehmen seine unheimlichen Geschichten nicht gar zu ernst und können sie behaglich zum Kaffee lesen. Poe ist ein ganz anderes Naturell. Seine Erzählungen tauchen mitunter stark verballhornisiert in deutschen Feuilletons auf, und selbst in diesen Verstümmelungen machen sie noch den Eindruck von etwas Fremdartigem und Unerhörtem; ein starkes exotisches Parfum scheint von ihnen auszugehen. Es floss französisches Blut in seinen Adern, und nach seinem ganzen Wesen stand er den Franzosen näher als uns. Dementsprechend ist er auch in Frankreich besonders populär; man hat ihn in billigen Volksausgaben verbreitet, und dort ist auch das Gebiet seines eigentlichsten Einflusses zu suchen, der ausserordentlich vor allem auf Maupassant gewesen ist. In einem Zuge unterscheidet er sich allerdings von den Franzosen: Die sexuellen Beziehungen treten bei ihm vollständig zurück; aber seine Art, scharf und nüchtern die Dinge zu betrachten und bizarre Pointen zu suchen, weist auf das romanische Element in ihm. Sie ist jedenfalls nicht deutsch und höchstens könnte man den Yankee dahinter suchen. Die Art seines Schaffens ist das Seltsamste, was man sich denken kann. Mit dem Phantasten paart sich in ihm ein kühl berechnender Geschäftsmann. Bilder, wie die seinigen, lassen sich natürlich durch blosse Berechnung nicht herstellen, aber der nüchterne Verstand hat einen überraschend grossen Anteil gerade an seinen wildesten Visionen. Man merkt das bei wiederholtem Lesen deutlich genug, und er hat auch gar keinen Zweifel über diesen Punkt gelassen. Er schildert die Methode seines Arbeitens ausführlich, und wenn er dabei teilweise nur allgemeine Kulissengeheimnisse ausplaudert, so wirkt doch manches von seinen Offenherzigkeiten geradezu verblüffend. Jeder Gebildete, auch in Deutschland, kennt seinen „Raven“, jenes düstere, seltsame Gedicht, wo aller

Pessimismus verlorener Liebe und hoffnungslosen Grübelns immer wieder in dem fürchterlichen nevermore ausklingt. Nun erzählt er ganz ausführlich und mit einer Art selbstgefälligen Behagens, wie er sich das Gedicht zusammenkonstruiert hätte. Zunächst suchte er für den Refrain ein klangvolles Wort und fand das vokalreiche nevermore besonders passend. Dann legte er sich die Stimmung zurecht und den allgemeinen Rahmen dafür. Weitere sorgfältige Erwägungen führten ihn dann auf alle Einzelheiten: den Namen Leonore, den Raben, die Pallasbüste etc. Für den Idealisten, der des Dichters Auge nur im schönen Wahnsinn rollen sieht, sind diese Eröffnungen eine kalte Douche; aber sie sprechen ganz Poes Wesen aus, in dem sich Phantasie und Verstand, die sich doch zu widersprechen scheinen, beide in einem unglaublichen Masse entwickelt hatten und eine Mischung gaben, die sich nicht so leicht wiederfinden wird. — Die Novellen lassen sich ihrem Stoffe nach in gewisse Kreise zerlegen. Da sind zunächst Naturschilderungen, wunderbare Reiseerlebnisse und die seltsame Verwertung naturwissenschaftlicher Entdeckungen. Das grossartigste davon ist wohl „The descent into the Maelstroem“. Eines Tages, als ein furchtbarer Sturm die Schrecknisse des Wirbels noch aufs grässlichste steigert, wird ein Schiffer in den Schlund gezogen, und auf eine Art, die sehr scharfsinnig durchgeführt ist, gelingt es ihm sich zu retten, so dass er seine Eindrücke erzählen kann. „Während die Welle unser Boot emporschleuderte, hatte ich einen schnellen Blick umhergeworfen, aber der genügte. Der Moskostrom war eine Viertelmeile gerade vor uns, aber er glich nicht mehr dem alltäglichen Moskostrom, als der Wirbel, den Sie jetzt sehen, einem Mühlgraben gleicht. Hätte ich nicht gewusst, wo wir waren und was wir zu erwarten hätten, ich hätte den Platz nicht erkannt. Meine Augenlider schlossen sich vor Entsetzen wie in einem Krampf. Plötzlich legten sich die Wellen und wir wurden in Schaum gehüllt. Das Boot machte eine scharfe halbe Wendung nach Backbord und schoss in seiner neuen Richtung weiter wie ein Blitz. In demselben Augenblick wurde das Gebrüll der Wasser ganz übertönt durch eine Art schrillen Schrei — einen Ton wie aus hundert Dampfpfeifen. Wir waren jetzt in dem Gürtel von Schaum, der immer den Wirbel umgiebt, und ich dachte natürlich, dass der nächste Augenblick uns in den Abgrund stürzen würde. Das Boot schien wie eine Luftblase auf dem Wasser zu schwimmen. Auf der einen Seite war der Wirbel und auf der andern die Welt des Meeres, welche wir verlassen hatten. Es stand wie eine riesige, kreisende Mauer zwischen uns und dem Horizont. Es ragte über uns empor wie ein schwarzes Gebirge! — (Das Schiff ist plötzlich gefallen.) Niemals werde ich das Gefühl von Grauen und Bewunderung vergessen, mit dem ich mich umsah. Das Boot schien wie durch Magie in der Mitte der innern Seitenfläche eines Trichters von riesigem Umfange und gewaltiger Tiefe zu hängen, dessen völlig glatte Seiten man hätte für Ebenholz halten können, wäre nicht die schwindelnde Schnelligkeit gewesen, mit der sie sich drehten, und der gespenstige Glanz, den der Mond über die dunkeln Mauern und in den tiefsten Abgrund warf. Die Mondstrahlen schienen den

tiefsten Grund der klaffenden Tiefe zu suchen, aber ich konnte nichts genau sehen wegen des dichten Nebels, über welchen sich ein prächtiger Regenbogen spannte. Das gellende Geheul, das aus jenem Nebel zum Himmel stieg, wage ich nicht zu schildern." Aber es ist vergebliche Mühe, durch kurze Citate einen Begriff von dieser unvergleichlichen Schilderung geben zu wollen. Wir werden die schauerlich grossartigen Bilder gar nicht mehr los, und die Ohren gellen uns, als wären sie von wirklichem Getöse betäubt. Das beruht zum grossen Teil auch auf einer Sprachgewalt, welche in der Übersetzung verblasst. Mit einer ähnlich grossartigen Vision schliesst „A manuscript found in a bottle", wo ein riesiger Wirbel am Südpol ein Schiff herunterschlingt. Wiederholt wird die Vervollkommnung des Luftballons zum Sujet genommen. „The adventure of one Hans Pfaall" scheint das Vorbild für Vernes Reise um den Mond gewesen zu sein. Der Mesmerismus wird zu dem Experiment benutzt, einen Sterbenden zu hypnotisieren und seinen Willen und Intelligenz über den physischen Tod hinaus festzuhalten. Der Patient giebt die Fortschritte des Verlöschens an; er erklärt dann, dass er tot sei. Noch geraume Zeit nachher bittet er, ihn aus diesem fürchterlichen Zustand zu erlösen; man erweckt ihn und sein Körper verwest sofort. Noch seltsamer ist das Gespräch zwischen Monos und Una. Ein verklärter Abgeschiedener erzählt, was man auf der Erde Tod nenne, sei kein Abschluss; das Sein löse sich nur allmählich unter Zuständen, die Menschenwort nicht kenne, und nun schildert er genau die Stadien der Empfindung, welche sein Körper durchmachte, bis er ganz Staub war. Die kurze Angabe der ungeheuerlichen Stoffe lässt sie fast albern erscheinen; man muss aber lesen, mit welchem wunderbaren Realismus das durchgeführt wird; in Poes Darstellung erscheint das Unerhörteste als etwas ganz Natürliches. — Ein anderer Kreis dreht sich um seltsame psychologische Eigentümlichkeiten und krankhafte Geisteszustände. Besonders wiederholt sich das Motiv, dass eine gewisse Perversität des Wollens dazu führt, etwas Unzweckmässiges zu thun, das ins Verderben führt. Hierher gehört z. B.: „The black cat." Durch den Einfluss von Alkohol wird ein gutmütiger Mensch bösartig; insbesondere ist er ein grosser Tierfreund gewesen und beginnt jetzt Tiere grausam zu misshandeln. In diesem Zustande schlägt er seiner Lieblingskatze ein Auge aus und hängt sie schliesslich auf, obgleich er selbst darüber weint. Er martert sie, gerade weil sie ihn liebte, und weil er weiss, dass er damit eine Sünde begeht, die ihm selbst die unendliche Barmherzigkeit Gottes nicht verzeihen kann. Es findet sich eine neue Katze ein, die der getöteten ähnt. Ihr fehlt auch ein Auge, und auf der Brust trägt sie einen weissen Fleck, der wie ein Galgen aussieht. Er gerät in eine schreckliche Angst vor dem Tier und wagt doch nicht, es zu töten. Als er sich endlich ein Herz fasst, hält seine Frau den Axthieb auf. In der Wut erschlägt er seine Frau und vermauert sie im Keller. Die Katze verschwindet. Verdacht wird rege; man untersucht das Haus; aber er fühlt sich ganz sicher, und als die Polizisten schon gehen wollen, überkommt ihn der Geist der Perversität. Er klopft übermütig mit

dem Stock an die vermauerte Stelle, und in dem Augenblick ertönt das durchdringende Gewimmer einer Katze. Die Mauer wird eingerissen, und auf dem Kopf der blutigen Leiche steht das schreckliche Tier, das ihn dem Henker überliefert. — Die wüsteste von diesen Phantasieen ist wohl „Berenice". In dem Erzähler hat sich eine Monomanie entwickelt, die in der krankhaften Widerstandslosigkeit gegen Sinneseindrücke besteht. Er soll eine Cousine heiraten, die gelegentliche Anfälle von Starrkrampf hat. Sie stirbt. Der letzte Eindruck, den sein krankes Gehirn von ihr hat, sind ihre wunderbar weissen Zähne. In der Nacht nach der Beerdigung wird er durch Geräusch geweckt und hat das Gefühl, etwas Schreckliches gethan zu haben; er weiss aber nicht was. Er hört undeutlich vom Erwachen der Toten und von Verstümmelung sprechen, sieht Blut und Kratzwunden auf seinen Händen und plötzlich sieht er auf seinem Tisch ein Kästchen, in dem sich 32 weisse, frischgezogene Zähne befinden. — Eine Reihe von Erzählungen schildern lediglich das Romantische oder Grausige. Die merkwürdigste darunter ist „King Pest". Fin grosses Sterben hat zur Zeit Eduards III. London halb entvölkert; die gefährlichsten Brutstätten des Todes an der Themse sind ganz abgesperrt und menschenleer. Zwei betrunkene Teerjacken geraten zur Nachtzeit in dieses Viertel und finden in einem verlassenen Sargmagazin eine wunderbare Zechgesellschaft. Es sind die Personifikationen der mörderischsten Krankheiten, denen der König Pest präsidiert. Die Matrosen lassen sich nicht im mindesten imponieren; sie zechen wacker mit, und als der eine wegen unziemlichen Wesens in einer Biertonne ertränkt werden soll, ergreift der andere rücksichtslos das Skelett, das als Kronleuchter von der Decke hängt und haut damit alle Gespenster zusammen. Gegen die Erfindungsgabe im Grässlichen und Grotesken, welche sich in der genauen Beschreibung der einzelnen Figuren zeigt, verschwinden Hoffmanns wildeste Phantasiestücke; und dabei geht durch das Ganze ein Hauch von wildem Humor, der ihm erst seinen eigentlichen Charakter giebt. Es ist ein Höllenbreughel ersten Ranges. In einigen Kriminalgeschichten hat Poe seinen ausserordentlichen Scharfsinn zur Entwirrung scheinbar unlösbarer Probleme verwandt. Das grösste Virtuosenstück dieser Art ist „The murders in the Rue Morgue". Zwei Frauen sind in Paris gemordet unter Umständen, welche die ganze Stadt in Aufregung versetzen. Man hat die Thür ihres Zimmers unmittelbar nach der That aufgebrochen, ohne eine Spur von dem Mörder zu finden und ohne die Möglichkeit seiner Flucht zu begreifen, da auch die Fenster von innen geschlossen sind. Ebenso rätselhaft sind die Motive und die grässlichen, unerhörten Einzelheiten der That. Ein Privatmann löst spielend das Rätsel, dem die Kriminalpolizei hilflos gegenübersteht. Eine Reihe teils ganz naheliegender, teils sehr feiner Kombinationen führt ihn zu der Gewissheit, dass der Mörder ein Orang-Utang ist, der trotz der anscheinenden Unmöglichkeit durch ein Fenster gedrungen und entwichen ist, und es gelingt ihm auch, das zu beweisen. Man hat gegen diese und einige ähnliche Ge-

schichten eingewandt, der angebliche Scharfsinn sei sehr wohlfeil, da der Verfasser nur löse, was er selbst konstruiert habe. Das ist selbstverständlich richtig, und der Verfasser hat es leichter, als er es in der Praxis haben würde; aber die Feinheit, mit der alles berechnet ist, so dass wir die Schwierigkeit immer erst an der Hand seiner Überlegungen schrittweise lösen können, hat doch etwas Imponierendes, mag man auch das Genre im ganzen nicht zu hoch schätzen. — Poe war auch ein Humorist ersten Ranges. Leider hat er nicht viel auf diesem Gebiet geschrieben. Aber das wenige zeigt ihn als den glänzendsten Vertreter der specifischen Form des englisch-amerikanischen Humors. Seine Karrikaturen des amerikanischen Journalistentums in „Literary life of Thingum Bob, Esq.“, „X-ing a Paragrab“ und „Miss Zenobias Blackwood Article“ sind geradezu zum Bersten. Die heutigen Erfolge Mark Twains beruhen nur darauf, dass er diese Form breitgetreten und zum Teil ins Geschmacklose übertrieben hat; ja, selbst die respektabeln Leistungen des Arizona Kicker erscheinen mir nur als Abglanz dieser Originale. Ich würde gern diesen Abriss vervollständigen, indem ich zeigte, wie derselbe Mensch, der so Grässliches ersann, auch den entwickeltsten Sinn für die Schönheit dieser Welt und den feinsten litterarischen Geschmack besass. Aber es handelt sich hier nur um den Erzähler. Als solcher gehört er vielleicht nicht in den ersten Rang; schon diese kurze Skizze bezeichnet eine gewisse Einseitigkeit seines Wesens, und besonders einem Deutschen wird vor allem das Fehlen jedes tieferen Herzenstones auffallen; aber es ist doch ein genialer litterarischer Typus, dessen Nachwirkung bei Engländern und Franzosen ausserordentlich gewesen ist.

Ich habe in eine litterarische Periode hineingegriffen, welche heut bereits hinter uns liegt, nicht um eine Darstellung dieser Periode zu geben, sondern um gewisse Elemente aufzuzeigen, ohne welche die modernsten Strömungen nicht wohl begriffen werden können. Eine Beurteilung der andern bedeutenden Erzähler jener Epoche, Bulwers vor allem, könnte dem kaum etwas Neues hinzufügen, und daher sehe ich davon ab. Ich bin freilich auch der Überzeugung, dass Bulwer unmöglich mit Dickens oder Thackeray verglichen werden kann. Er ist ein geistreicher Mann, aber kein schöpferischer Künstler ersten Ranges. In den letzten Jahrzehnten hat die englische Litteratur meines Wissens keine Erscheinung hervorgebracht, die auf der künstlerischen Höhe ihrer grossen Toten, oder der zeitgenössischen französischen und russischen Erzähler steht. Bis zu welchem Grade der Einfluss dieser neuesten Richtung sich in der englischen Tageslitteratur geltend macht, getraue ich mir nicht von hier aus zu beurteilen. Was ich davon in Zeitschriften kennen gelernt habe, hat mir nicht gerade imponiert. Es scheint eine ähnliche Erschlaffung eingetreten zu sein wie bei uns, und das praktische Albion weiss die Pause gewinnbringend zu füllen, indem es die ganze Welt mit spannenden Feuilletonromanen überschwemmt, nach dem Vorbilde des unermüdlichen Wilkie Collins. Über das Niveau hebt sich augenblicklich Rudyard Kipling mit Schilderungen aus Indien; aber was

ich von ihm kenne, giebt mir doch keine Veranlassung, mich eingehender mit ihm zu beschäftigen. Der einzige, welcher im Lauf dieser Jahrzehnte eine frische Note in die Litteratur brachte und Weltruhm erlangte, war der Amerikaner Bret Harte. Er erschloss uns den Westen und Süden von Nordamerika, jene weltfremden Regionen, in welchen die Kultur ihre grosse Arbeit erst beginnt; das bunte Gemenge von Abenteurern, welche das Gold aus allen Ländern zusammenlockt und deren einziges Gesetz die Selbsthilfe ist. Für die früheren Novellen besonders, die noch nicht in Manier übergegangen sind, empfinde ich eine ausserordentliche Vorliebe. Typen, wie Jack Hamlin, der Spieler, sind mit grosser Kunst gezeichnet, und in Skizzen wie „The luck of Roaring Camp“, „High-water mark“ liegt viel herzliches Empfinden und ein ausserordentliches Talent für Naturschilderung.

II.

Die russische Litteratur ist für Westeuropa erst durch ihren Roman erschlossen worden. Das erklärt sich zunächst aus der Thatsache, dass ausserhalb der Grenzen Russlands seine Sprache so gut wie unbekannt ist und dass Übersetzungen von Gedichten nie ganz das Original ersetzen können; aber ebenso daraus, dass der Roman entschieden das Bedeutendste ist, was das Volk bisher auf geistigem Gebiete überhaupt geleistet hat. Ich stelle die russische Lyrik sehr hoch, unmittelbar hinter die deutsche und englische, aber sie ist doch schon mannigfach beeinflusst, und ich könnte sie mir zur Not aus der Weltlitteratur wegdenken, während der Roman etwas ganz Eigenartiges ist, ein Gipfelpunkt menschlichen Schaffens auf einem bestimmten Gebiet. Wir könnten ihn nicht aus unserer Entwickelungsgeschichte löschen, ohne eine Lücke zu schaffen, für die sich nirgends ein voller Ersatz fände. — Die russische Litteratur weist dieselben Gegensätze und jähen Sprünge auf, wie die ganze Geschichte dieses merkwürdigen Volkes. Die Produktion in ihrer grossen Masse zeigt eine unerfreuliche Unstetigkeit; Talente, die sich gross ankündigen und schliesslich nur als kleine Irrlichter über den alten stagnierenden Sumpf huschen. Und wenn man an der Zukunft verzweifeln möchte, erhebt sich plötzlich eine wirkliche Flamme, die uns alle Dinge in ganz neuem Lichte erscheinen lässt und uns zeigt, dass in der Tiefe dieser Volksseele thatsächlich Kräfte schlummern, die uns überraschen können wie eine Offenbarung. Vielleicht versprechen sich die Russen zuviel von dieser mystischen Gewalt ihres Wesens, vielleicht wird sie vor dem Sturmwind der Geschichte auch zerstieben wie eine Seifenblase; vielleicht führt der einfachere, aber stetigere Weg allein zu grossen Zielen. Aber eine solche Kraft ist da und eine ihrer gewaltigsten Offenbarungen ist die überragende einsame Grösse der grossen Erzähler. Ich rechne zu ihnen Gogol, Turgenjew, Tolstoi und zum Teil auch Dostojewski. Sie sind aus keiner litterarischen Schule erwachsen, wie die Genies anderer Länder; oder die allgemeinen litterarischen Verhältnisse sind neben ihnen doch so winzig, dass sie ganz dem Blick entschwinden. Die Sagoskin und Marlinski, selbst Pissemski und Gontscharow reichen

nach dem, was ich von ihnen kenne, doch noch lange nicht an unsere Spielhagen und Wichert, während die Männer, die ich nannte, als Riesen in der ganzen Weltlitteratur dastehen. So wenig sie aus einer Schule erwachsen sind, so wenig lassen sie sich selbst zu einer solchen zusammenstellen; sie sind ganz originell und eigenartig. Und doch verbinden sie gemeinsame Züge: die Liebe zu ihrem Volk, grosse Gestaltungskraft und ein starker Trieb nach Wahrheit. Die Tendenz des Jahrhunderts scheint wie ein Instinkt in ihnen lebendig zu sein.

Ich will nicht sagen, dass eine Beeinflussung gar nicht da wäre; nur sie herrscht nicht; sie bleibt nur eine Stütze der Eigenart. Die grossen westlichen Muster waren studiert und auch eine gegenseitige Einwirkung ist ersichtlich; diese Einwirkung geht sogar bis auf Puschkin zurück. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass die beiden klassischen Lyriker auch grosse Erzähler sind. Puschkins Novellen sind künstlerisch hervorragend, einige von ihnen gehören zu den besten Erzählungen, welche überhaupt existieren. Der Stil ist klar und frisch, die Handlung interessant und die Manier zeigt einen glücklichen Realismus, der alles gegenständlich macht, ohne sich je vorzudrängen. Reizend wirkt z. B. die Kleinmalerei im „Sargmacher“. Im „Stationsaufseher“ scheint vieles gleichsam eine Vorausnahme der Manier Turgenjews. Zwei grössere Erzählungen hat er geschrieben: „Dubrowski“ und „Die Hauptmannstochter“. Die erste behandelt einen ähnlichen Konflikt wie der „Kohlhaas“, mit dem auch ein grosser Teil der Ausführung voll den Vergleich aushält. Ein Gutsbesitzer wird von seinem mächtigen Nachbarn aus Rache wider alles Recht seines Besitzes beraubt, verfällt in Wahnsinn und stirbt, und sein Sohn wird Räuber, um ihn zu rächen. Die zweite schildert den Aufstand Pugatschews und enthält einige Meisterfiguren, den alten Diener Sawelitsch, den Stadtkommandanten Mironow und seine Frau, und wird im Ganzen mit Recht als das Meisterwerk des Erzählers Puschkin betrachtet. Leider fällt in beiden Novellen der Schluss sehr ab; in der zweiten wird er sentimental und unwahrscheinlich, und in der ersteren geht er beinahe in den Stil eines wirklichen Räuberromans über. — Lermontow hat, abgesehen von einigen Fragmenten, nur einen kleinen Novellencyklus hinterlassen: „Ein Held unserer Zeit.“ Ich stand noch unter dem grossen Eindruck der Lyrik des Dichters, als ich seine Erzählung zum erstenmal las, und empfand eine grosse Enttäuschung. Dieser Petschorin mit seinem Gemisch von Genialität, Blasiertheit und krankhafter Bösartigkeit schien mir nur ein unerquicklicher Reflex des „Satanismus“ Byrons, für Backfische ins Russische übersetzt. Wir haben keine Sympathie mehr für unverstandene Weltschmerzler mit harten Herzen; sie sind einfach altmodisch geworden. Indem ich aus äusserer Veranlassung die Novellen wiederholt durchging, habe ich mein Urteil erheblich geändert. Zunächst fand ich zu meiner Überraschung, dass die Zeichnung Petschorins nicht affektiert, sondern ein genaues Selbstporträt des Dichters ist. Das macht den Typus nicht sympathischer, aber es lässt uns die Leistung in anderm Lichte betrachten. Es ist im ganzen leichter, in

sich selber zu lesen als in andern; aber bis zu diesem Masse sich selbst auch in seinen unangenehmsten Seiten zu durchschauen und sein eigenes Verhältnis zur Umgebung auch in seinen Abnormitäten zu begreifen, ist doch etwas Ungewöhnliches und setzt eine sehr grosse Objektivität und Begabung voraus. Dann fand ich aber auch eine Reife und Originalität des Stils und der Beobachtung, die bei längerem Leben diesen wunderbar begabten Menschen wahrscheinlich auch zu den grössten Prosaschriftstellern gesellt hätten. Wie in seinen Gedichten schildert er die grossartige Natur des Kaukasus mit ihren schönen, wilden Menschen. Die Landschaftsbilder sind oft von wunderbarer Stimmung und Klarheit. „Der Mond schimmerte bleich im Westen und war im Begriff, in die schwarzen Wolken herabzusinken, die über den fernen Gipfeln hingen wie Fetzen eines zerrissenen Vorhangs. Das Wetter heiterte sich auf und versprach uns einen ruhigen Morgen; die Sterne funkelten am fernen Horizont wie wunderbarer inkrustierter Schmuck (хороводы звѣздъ чудными узорами сплетались на далекомъ небосклонѣ), und einer nach dem andern erlosch in dem Masse, wie ein blasser Schein von Osten her sich über das dunkelblaue Gewölbe ergoss, allmählich die steilen Bergabhänge erhellend, die jungfräulicher Schnee bedeckte. Rechts und links gähnten tiefe, geheimnisvolle Abgründe, und Nebelstreifen, die sich zusammenballten und auseinanderrollten wie Schlangen, glitten in den Schlüften der benachbarten Berge hinab, als fühlten und fürchteten sie die Annäherung des Tages.*) Still war alles am Himmel und auf der Erde wie im Herzen des Menschen beim Morgengebet, nur selten wehte vom Osten her ein kühler Hauch, der in den bereiften Mähnen der Pferde spielte. Unser Weg schien zum Himmel zu führen, denn so weit das Auge reichte, stieg er immer an, bis er sich in der Wolke verlor, die schon vom Abend her auf dem Gipfel des Gut-Gora ruhte, wie ein Geier, der auf Beute lauert. Der Schnee knirschte unter unsern Tritten. Die Luft war so dünn, dass es schwer war zu atmen; das Blut stieg in den Kopf, aber bei alledem floss ein herrliches Gefühl durch die Adern und ich war froh, dass ich so hoch über der Welt war.“

Gogol ist der erste grosse Erzähler Russlands mit einer neuen eigenen Kunst, die ganz aus dem Wesen seines Volkes gewachsen ist, und in seinen reifsten Werken ist er unbedingt den Grössten aller

---

*) Vergl. die herrliche Stelle aus Hadschi Abrek:

Заря блѣднѣетъ; поздно, поздно,
Сырая ночь недалека,
Съ вершинъ Кавказа тихо, грозно
Ползутъ, какъ змѣи, облака:
Игру безсвязную заводятъ,
Въ провалы душные заходятъ,
Задѣвъ колючіе кусты,
Бросаютъ жемчугъ на листы.
Ручей катится, мутный, сѣрый,
Въ немъ пѣна бьетъ изъ-подъ травы,
И блещетъ сквозь туманъ пещеры
Какъ очи мертвой головы.

Zeiten zuzuzählen. An Tiefe und Umfang der Menschenkenntnis giebt er seinen grossen Nachfolgern kaum etwas nach; ganz eigenartig und unerreicht ist er aber in seiner köstlichen Manier, die den entschiedensten Realismus in bedeutender Reflexion abtönt und mit dem feinsten Humor würzt. Die Plastik in der Schilderung seiner Figuren ist unübertrefflich, und dazu besitzt er die unschätzbare Gabe einer Komposition, die den Stoff ganz erschöpft, ohne jemals weitschweifig zu werden. Seine Schilderungen sind ganz Leben und bauen sich doch fast mathematisch-logisch auf; mit vollkommenster Konsequenz ist jede Wirkung herausgearbeitet, die sich einem Charakter oder einer Situation abgewinnen lässt. — Es giebt zwei Arten von Komik. Die eine ist mit dem Witz verwandt, und ein gescheuter Mensch kann sie bis zu einem gewissen Grade dialektisch sich aneignen. Die andere ist aber eine specifische, angeborene Begabung und vollkommen unnachahmbar. Ein Schauspieler, der sie besitzt, kann durch eine unscheinbare Bewegung Stürme von Gelächter erregen, und dieselbe elementare Wirkung kann ein Schriftsteller durch ein besonders gewähltes Wort oder die fast unmerkbare besondere Abtönung eines Satzes hervorbringen. Gogols Komik ist von der letzteren Art, und er erscheint mir in dieser specifischen, elementaren Kraft überhaupt als der grösste Humorist, den ich kenne. Es ist unmöglich, gewisse Stellen seiner Lustspiele und seiner Erzählungen zu lesen, ohne immer wieder bis zu Thränen zu lachen, und wir wissen nicht warum. Der Grund liegt in irgend welcher äusserst feinen Schattierung des Wortes und der Situation, von beiden untrennbar, und die Wirkung ist oft ganz verschwunden, sobald wir die Stelle übersetzen. Ähnliches habe ich so ausgeprägt nur bei Molière gefunden. Wenn z. B. Mr. Jourdain sagt: Je vous l'avais bien dit, qu' il parle turc, und Dorimène antwortet: Cela est admirable! liegt in dieser einfachen Antwort eine Wirkung, die sich gleich im Deutschen verwischt. Molière ist überhaupt der einzige, der sich auf dem bestimmten Gebiet mit Gogol vergleichen liesse. Wenn er aber der Überlegene ist durch den unersetzlichen Hintergrund, welchen der Lebensinhalt und die Bildung eines grossen Kulturvolks geben, so erscheint mir in der specifischen Begabung der Russe grösser sowohl als Charakterschilderer wie als Komiker. Selbst in der ausgelassensten Farce verliert er sich nie in die Karrikatur. — Die Virtuosität, mit welcher seine Figuren durch ihre Rede sich ein besonderes Kolorit geben, ist überhaupt unübertrefflich und geht leider auch durch Übertragung meistens verloren. Wenn im „Revisor“ der Bürgermeister erzählt, wie ihm von den Ratten träumte Право, этакихъ я никогда не видывалъ: черныя, неестественной величины! пришли, понюхали — и прошли прочь, so liegt in den Worten irgend etwas, was wunderbar den behäbigen, beschränkten und dabei geriebenen Subalternen illustriert, verbunden mit einer unwiderstehlichen Komik, und das ist verschwunden, sobald ich sage: „Wirklich, solche habe ich noch nie gesehen: schwarz, von unnatürlicher Grösse! Sie kamen, schnüffelten und liefen weg.“ — Wenn der Kutscher Selifan dem kleinen barfüssigen Mädchen, das den Weg gezeigt hat, vom Bock herunterhilft und dabei durch die

Zähne murmelt: „Эхъ ты, черноногая!“ so sehen wir ihn förmlich vor uns mit seinem gelben Kutscherbart, seinem gleichmütigen und doch listigen Blick, und seiner köstlichen Mischung von unverwüstlichem Seelenfrieden, Naivetät und Verschlagenheit. Sowie wir ihn sagen lassen: „Ach du Schwarzbein!“ ist das ganz weg. Die Feinheit solcher Nüancen macht eine volle Übersetzung fast unmöglich, und diese Schwierigkeit wird noch dadurch gesteigert, dass Gogol entsprechend seiner Abstammung viele kleinrussische Wörter gebraucht. Die Übersetzungen brauchten deshalb noch lange nicht so schlecht zu sein, wie sie thatsächlich sind; aber einen völligen Ersatz für das Original könnten sie überhaupt schwer geben, und das ist der entscheidendste Grund, der eine richtige Schätzung des Dichters bei uns immer verhindern wird. — Das erste Buch „Abende auf dem Gut bei Dikanka“ ist eine Sammlung von acht Erzählungen, die dem Volksleben und den Sagen Kleinrusslands entnommen sind. Gogol hatte Unrecht, sich später seiner zu schämen, denn einzelne Partieen sind bereits ausgezeichnet. Ein reizender Humor liegt z. B. in manchen Bildern des „Weihnachtsabends“, und die Schilderung des Dnjepr in „Schreckliche Rache“ ist eine berühmte stilistische Leistung. Im ganzen zeigen die Erzählungen freilich ein Talent, das noch in der Gärung ist, und die letztere hat wie auch einige andere die weitschweifige und etwas pointelose Phantastik der russischen Märchen. — Die nächste Sammlung „Mirgorod“ enthält bereits drei Erzählungen ersten Ranges: „Tarass Bulba“, „Altmodische Gutsbesitzer“ und „Wie sich Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforitsch verzankten“. Die erste davon ist ziemlich bekannt in Deutschland und wird vielleicht darum bei uns für des Verfassers bestes Werk gehalten. Ich könnte mich diesem Urteil nicht ganz anschliessen. Die historischen Schilderungen aus dem Kosakenleben sind allerdings prachtvoll, aber es mischt sich etwas Romantik hinein, die dem Dichter nicht recht zu Gesicht steht. Erst da ist er ganz auf der Höhe seines Könnens, wo er in das Leben hineingriff, das ihn wirklich umgab. Ich möchte künstlerisch daher den beiden kleineren Novellen fast den Vorzug geben; sie zeigen den Verfasser auf seinem eigenen Gebiet und bereits im Vollbesitze aller seiner Mittel. Sie sind gewissermassen Vorstudien zu seinem Hauptwerk, das ihm Unsterblichkeit sichert, den „Toten Seelen“. Die Idee des Romans rührte von Puschkin her. Ein Beamter, der durch Mittel, wie sie nur in Russland möglich sind, bereits ein grosses Vermögen erworben hatte, und dem die böse Justiz wieder alles abgenommen hat, bereist das Innere des heiligen Russlands, um sich von den Gutsbesitzern formell die verstorbenen Leibeigenen verkaufen zu lassen. Diese „Seelen“ vermehren für ihre Besitzer nur die Steuerlast, da sie von der Regierung bis zur nächsten Revision offiziell als lebend gerechnet werden; er erhält sie daher sehr billig und kann so eine grosse Kopfzahl erwerben, auf deren Nachweis hin ihm die Staatskasse eine bedeutende Hypothek vorschiessen soll. Wir werden auf diese Weise mit den Typen der Gutsbesitzer von dem vornehmen General bis zu der versimpelten Korobotschka, mit dem Beamtentum und mit der Gesellschaft einer Provinzialstadt be-

kannt gemacht. Der zweite Teil, welcher schildern sollte, wie der Held auch diesmal scheitert, nachdem er schon fast am Ziele ist, blieb unvollendet. Schliesslich kommt auf den äussern Rahmen auch nicht viel an. Der erste Teil ist ein ganz unerreichtes Meisterwerk; es ist geradezu ein künstlerisches Evangelium; so oft man es wiederlesen mag, man lernt immer noch Neues daraus. — Der Dichter legt mit starken Strichen seine Figuren auf einen Haupteindruck an, er zeichnet Typen; sogar in ihren Namen drückt er das aus; so hängt Nosdrew mit ноздреватый, schwammartig, zusammen, Manilow mit манить, locken, und Sabakewitsch mit собака Hund; er lässt sie aber nicht in Einseitigkeit verkümmern, sie werden immer ganze Menschen, die uns die vollkommenste Illusion der Wirklichkeit geben. Da ist zunächst die kleine Reisegesellschaft selbst: der vorsichtige Tschitschikow mit seinen zurückhaltenden Andeutungen, wieviel er durch böse Menschen gelitten habe; der Diener Petruschka mit seinem specifischen Geruch, der in fünf Minuten sich jedem Zimmer mitteilt, und seiner Manie zu lesen, nur um des Lesens willen, und endlich der köstliche Selifan, das wunderbare Urbild russischen Kutschertums. Wo findet sich ein zweites solches Genrebild wie die Fahrt im dritten Kapitel? In heiterer Seelenruhe singt Selifan sein endloses Lied, und ist dabei unerschöpflich in Adjektiven und Substantiven, um sein Dreigespann aufzumuntern. Inzwischen schwankt aber der Wagen bedenklich, und als er eben seinem Herrn im Brustton der Überzeugung versichert hat, dass er nie umwerfen würde, liegt auch schon das Gefährt auf der Seite und sein Herr im Schmutz. „Er stemmte die Arme in die Seiten, während sein Herr im Schmutze herumkrabbelte, und sagte nach einigem Nachdenken: „Seh' einer an, er ist doch umgekippt!“ „Du bist betrunken wie ein Schuster!“ sagte Tschitschikow. „Nein, gnädiger Herr, wie soll das möglich sein, dass ich betrunken bin! Ich weiss, dass das nichts Schönes ist, betrunken sein. Ich habe mich mit einem Bekannten unterhalten, weil man sich mit guten Menschen unterhalten kann; darin ist nichts Böses, auch gegessen haben wir was. Es ist nichts Schlimmes, etwas zu verbeissen; mit einem guten Menschen kann man schon etwas verbeissen.“ „Was habe ich Dir das letzte Mal gesagt, als Du Dich betrankst — wie? Hast Du vergessen?“ sagte Tschitschikow. „Nein, Euer Wohlgeboren, wie soll ich das vergessen! Ich weiss schon, wo ich hingehöre. Ich weiss, dass es nicht schön ist, betrunken zu sein. Mit einem guten Menschen habe ich gesprochen, weil . . .“ „Ich werde Dir jetzt 'mal das Leder versohlen, damit Du siehst, was das heisst, sich mit guten Menschen unterhalten.“ „Wie Euer Gnaden belieben,“ erwiderte der mit allem einverstandene Selifan, „wenn versohlen, dann versohlen; ich habe gar nichts dagegen. Warum nicht einen versohlen, wenn er was gethan hat? Dazu hat der Herr sein Recht. Es ist auch nötig, den Bauer zu versohlen; sonst wird er übermütig; Ordnung muss sein. Hat einer was gethan, versohlt ihn; warum nicht versohlen.“ Auf diese Auffassung fand der Herr nichts Passendes zu erwidern.“ — Unter der grossen Zahl von Figuren, mit welcher

uns die Fahrten des Helden bekannt machen, ist die künstlerisch grossartigste Nosdrew. Er ist der Typus des specifisch russischen Lügners, der ganz unbegreiflich, ganz unerhört lügt, ohne praktischen Zweck, nur weil er gar nicht anders kann, weil er im Augenblick sich selbst glaubt, und von dem der Revisor Chlestakow schon fast ein abgeblasstes Exemplar ist. Grossartig ist in dieser Beziehung, wie er seinem Gast die Einrichtungen seines Gutes zeigt, und die Herkunft und Preise der Sachen nennt, nnd eben so, wie er sich über Tschitschikow nach dessen Verschwinden äussert. Schon in seiner Jugend hätte er ihn einmal so verprügelt, dass man ihm allein an die Schläfe 240 Blutegel ansetzen musste, „d. h. er wollte eigentlich 40 sagen, aber die 200 kamen irgendwie von selbst." Die strotzende Lebenskraft, das Gemisch von gefährlicher Bösartigkeit, und gutmütiger, naiver Gemeinheit, — wie soll man das in wenig Worten zeichnen? Wenn auf irgend eine Figur je der Ausdruck passte, dass sie aus dem Rahmen zu springen scheint, ist es dieser Nosdrew. Das ist fast mehr als Schilderung, wir erleben ihn geradezu. — Die anderen Typen geben aber dieser Bravourleistung kaum etwas nach. Vielleicht ist die Zeichnung Manilows mit ihren feineren Konturen noch bewundernswerter. „Gott allein konnte sagen, welchen Charakter er hatte. Es giebt eine Art von Leuten, die der Volksausdruck bezeichnet: „Leute so so, nicht von hier, nicht von da, nicht in der Stadt Bogdan, nicht im Dorf Selifan." Vielleicht muss man auch Manilow zu ihnen rechnen. Er sah gar nicht übel aus; die Züge seines Gesichts hatten etwas Angenehmes, aber in dies Angenehme schien gar zu viel Zucker gemischt zu sein; in seinem Wesen war etwas, was sich Neigung und Bekanntschaft erschmeichelte." Er lächelte berückend und war hellblond mit blauen Augen. Nach der ersten Minute eines Gesprächs mit ihm kann man nicht umhin zu sagen: „Was für ein angenehmer und guter Mensch!" In der folgenden Minute sagt man nichts mehr und in der dritten sagt man: „Weiss der Teufel, was das ist!" und geht weg, oder wenn man nicht weggeht, fühlt man eine tödliche Langeweile. — Jeder hat sein Steckenpferd, aber Manilow hatte keins. Zuhause sprach er sehr wenig, und meistens grübelte und dachte er, aber woran er dachte, ist auch nur Gott bekannt. Zuweilen, wenn er von der Veranda auf den Hof und den Teich blickte, sprach er davon, wie schön es wäre, wenn plötzlich ein unterirdischer Gang vom Hause wegführte, oder wenn man eine steinerne Brücke über den Teich baute, auf welcher zu beiden Seiten Buden stehen müssten mit Kaufleuten darin, um den Bauern alle die kleinen Artikel zu verkaufen, welche sie brauchen könnten. Dabei wurden seine Augen ausserordentlich süss, und sein Gesicht nahm einen höchst zufriedenen Ausdruck an." Köstlich ist auf diesen Ton jedes Detail in seiner Umgebung und in seinem Wesen abgestimmt; da ist eine Laube mit der Inschrift: Tempel der einsamen Betrachtung, ein Buch, in welchem seit zwei Jahren ein Lesezeichen auf Seite 14 liegt etc. Und gar die Art, wie er seinem Freunde das Verzeichnis der Seelen überreicht. „Sie umarmten sich, und in dieser Stellung blieben sie fünf Minuten auf der Strasse. Die

Küsse waren beiderseits so stark, dass beiden den ganzen Tag die Vorderzähne weh thaten. Manilow behielt vor Freude nur Nase und Mund im Gesicht, die Augen verschwanden vollständig. In den feinsten und reizendsten Wendungen erzählte er, wie er geeilt sei, Paul Iwanowitsch zu umarmen, und er schloss seine Rede mit einem Kompliment, wie man es nur einem Mädchen macht, mit welchem man tanzen will. Tschitschikow riss den Mund auf, indem er selbst noch nicht wusste, wie er danken sollte, als plötzlich Manilow ein zusammengerolltes Papier vorholte, das mit einem rosa Band umwickelt war. — Was ist das? — Die Bäuerchen. — Ah! Prächtig geschrieben, sagte er; das ist gar nicht mehr nötig umzuschreiben. Und noch ein Rand darum. Wer hat den so künstlich gemacht? — Brauchen Sie zu fragen? — Sie? — Die Frau. — Ach mein Gott, welche grosse Mühe. — Für Paul Iwanowitsch giebt es keine Mühe." — Neben diese Bilder stellen sich würdig der in Geiz vertierte Pluschkin, der geriebene Koloss Sabakewitsch, der in der Liste durch Abänderung des letzten Buchstabens noch eine Frau hineinzumogeln weiss, und der beim Frühstück heimlich den ganzen Stör aufisst und thut, als ob nichts gewesen wäre. — Der Reichtum an humoristischen Scenen ist fast unerschöpflich und immer ist dieser Humor mit echter Charakteristik verbunden; er ist nie blosser Selbstzweck. Besonders liefert das Beamtentum reichlichen Stoff dafür. Wer den russischen Tschinownik kennen lernen will, wird aus diesem Buch mehr profitieren als aus gelehrten Abhandlungen. Die Art, wie der Polizeimeister das Frühstück veranstaltet, und wie der Held bei Gericht die Beschleunigung seiner Angelegenheit erreicht, blüht heut noch wie damals. Man sehe nur einen kleinen Zug. „Als sie durch die Kanzlei gingen, sagte, Iwan Antonowitsch leise zu Tschitschikow: „Bauern kauften Sie für 100000, und für die Mühe gaben Sie nur ein weisses Scheinchen." „Was für Bauern aber," antwortete ihm in demselben Flüstertone Tschitschikow, „unbrauchbares und nichtsnutziges Volk und nicht die Hälfte wert." Iwan Antonowitsch begriff, dass sein Klient ein fester Charakter sei und nicht mehr geben würde." — Es ist eine alte Erfahrung, dass grosse Humoristen oft im Grunde Melancholiker sind. Gogol verleugnete später die leichtfertigen Ideen seiner Jugend und verhungerte endlich in religiösem Wahnsinn vor Heiligenbildern. In den „Toten Seelen" äussert sich diese Grundstimmung nur in einer Reihe tiefernster Reflexionen, die sich von dem Ton des Ganzen um so wirkungsvoller abheben. Welch bittere Wehmut breitet sich über die Einleitungen zum sechsten und siebenten Kapitel, welche ernste Weltauffassung schlägt plötzlich in diesen Gedanken ihre tiefen schwermütigen Augen auf! — Im ganzen vermeidet der Dichter das Pathos und geht mit seinen Bildern sparsam um; aber sie sind darum um so eindrucksvoller, und er erhebt sich zuweilen zu grossartigem Schwung. Berühmt ist der Vergleich Russlands mit einem Dreigespann. „Jagst du nicht auch einher, Russland, wie ein kühn rasendes Dreigespann? In Wolken dampft unter dir der Weg, die Brücken dröhnen und alles fliegt zurück. Wie gebannt von dem göttlichen Wunder erstarrt der Schauende. Ist das nicht ein Blitz,

den der Himmel schleudert? Was bedentet dies schreckliche Rasen? Und welche unerhörte Kraft liegt in diesen Rossen, wie sie die Welt noch nicht sah? Ach Rosse, Rosse — was für Rosse! Sitzen Stürme in euren Mähnen? Ist es euer feines Ohr, das all eure Sehnen strammt? Aus der Höhe hörten sie bekannten Sang — mit einem Ruck stemmten sie die eherne Brust vor, kaum berühren sie mit den Hufen die Erde, nur noch wie dunkle Streifen brausen sie durch die Luft, von Gott beseelt! — Russland, wohin eilst du? Gieb Antwort! Es giebt keine Antwort. In wunderbarem Ton klingt das Glöckchen, es dröhnt und wirbelt die zerrissene Luft; vorüber saust, was auf der Erde ist, und grollend machen ihm die anderen Völker und Reiche Platz." — Mir ist nur ein Bild als unpassend aufgefallen; wie in der kostbaren Unterhaltung zwischen der in allen und der in vielen Beziehungen angenehmen Dame das sprachlose Erstaunen der einen illustriert wird durch das detaillierte Bild eines berittenen Jägers, der angespannt nur auf seine Beute schaut. Die Zweckwidrigkeit fällt ausserordentlich auf; aber es ist nichts Affektiertes darin. Es ist die Verschwendung eines Reichen, der einmal ein Goldstück an der falschen Stelle wegwirft. Von dem Wert eines Meisterwerks wie dieses ein klares Bild durch einen Auszug oder Citate zu geben, ist ganz unmöglich, und es wäre unserm Publikum nur eine Übersetzung zu wünschen, die ihm einen bessern Begriff davon beibrächte, als die elende Reclamsche Ausgabe, die beinahe nur den rohen Stoff übrig lässt und selbst den oft genug durch Unverständnis verfälscht. — Von den kleineren Novellen der spätern Zeit ist die vollendetste „Der Mantel". Ein armer alter Subalternbeamter kann seinen abgetragenen Mantel nicht länger flicken lassen und darbt sich einen neuen ab. Der Rock ist sein ganzer Stolz, sein Traum; aber schon am ersten Tage wird er von Wegelagerern geraubt, und dieser Schicksalsschlag bricht sein Herz; er stirbt. Das Geschichtchen ist ein Juwel; es rollt eine ganze Welt von Entbehrung und Beschränktheit, voll kindlich harmloser Freude und Schmerz vor uns ab und hat in sicherer Kunst der Detailmalerei kaum seines Gleichen. Nur der Schluss ist befremdend. Indem der Dichter den Verstorbenen spuken und seinem reichen, harten Vorgesetzten den Mantel wegreissen lässt, schwebt ihm etwas Symbolisches vor; aber das Gespenst wirkt doch seltsam in seiner realistischen Umgebung und erinnert uns an Gogols spätere Krankheit. Noch mehr fühlen wir etwas Ähnliches in dem witzig-phantastischen Capriccio „Die Nase" und in dem „Tagebuch eines Wahnsinnigen". Das Letztere hat bei seiner Virtuosität etwas Schauerliches, und besonders der Schluss, wie in eine vorübergehende Erkenntnis des eigenen Zustandes bereits wieder Hallucinationen eingreifen, ist herzzerreissend.

Turgenjew war der erste russische Schriftsteller, der sich die Welt eroberte. Zum Teil lag das an äussern Verhältnissen. Er brachte den grössern Teil seines Lebens in Deutschland und Frankreich zu, knüpfte persönliche Beziehungen zu den bedeutendsten Männern beider Länder an, und der Eindruck seiner mächtigen und gewinnenden Persönlichkeit unterstützte den Eindruck seiner Schriften.

Durch seine ganze Entwickelung war er berufen, uns die grosse Brücke nach dem Osten zu schlagen. Er hing mit ganzem Herzen an seinem Volk; er kannte es in all seinen Schichten; er las klar in den geheimnisvollen Tiefen der Slavenseele, denn er blieb sein ganzes Leben lang durch und durch Slave. Dabei wurzelte er aber mit seiner Bildung und Weltauffassung ganz in der Kultur des Westens; so sehr er sein Vaterland liebte, er sah es doch durch das Medium unserer Bildung, und das brachte ihn uns näher. Auch seine Sprache erleichterte uns die Bekanntschaft mit seinen Werken. Er schöpfte so tief aus dem reichen slavischen Born wie nur irgend ein anderer, aber bei aller Originalität hat sein Stil etwas von jener internationalen Abgeschliffenheit, die sich in jedem Idiom dem Schriftsteller durch dauernde Beschäftigung mit den grossen Kultursprachen mitteilt. Daraus erklärt sich, warum wir von keinem Russen so gute Übersetzungen haben wie von ihm. Doch das erleichterte nur seinen Erfolg; die Hauptgründe dafür liegen in dem stofflichen Interesse seiner Schilderungen und vor allem in seiner grossartigen Kunst. Man kannte Russland nicht; man stand vor den gewaltigen inneren Kämpfen wie vor einem Rätsel. In einer Epoche, wo die bedeutsamsten politischen Interessen immer gespannter die allgemeine Aufmerksamkeit auf unsern Nachbar lenkten, trat ein Mann auf, der sein Volk in einer schier unerschöpflichen Fülle von Figuren vor uns lebendig werden liess, der uns zeigte, welchen Strömungen die Führer der Intelligenz folgten, und was an Denken und Fühlen in dem Muschik ruht, in jenem armseligen und doch so unendlich mächtigen Individuum, um das sich im Grunde alle vornehmen politischen Kombinationen drehen. Das wirkte wie eine Offenbarung, aber es hätte nie diese Wirkung erreichen können, wäre es nicht von einer Kunst getragen worden, die allen Schilderungen die volle überzeugende Kraft der Wirklichkeit gab. — Wenn die Fähigkeit, Menschen klar zu schauen und plastisch vor uns hinzustellen, vor allem den Dichter macht, so wäre Turgenjew vielleicht der grösste Dichter der Welt. Wir haben bei Turgenjew nirgends den Eindruck einer mechanischen leeren Staffage. Er zeichnet die Nebenfiguren, so knapp es die künstlerische Ökonomie verlangt, oft nur mit wenig Worten und ohne alle Mätzchen zur äusserlichen Erhöhung der Lebenswahrheit, wir haben aber immer das Gefühl, dass selbst diese Gestalten klar als Personen vor des Dichters Seele standen, während selbst bei Shakespeare oft die Reden der Nebenfiguren sich lediglich als eine notwendige Füllung des Vortrags geben. Nirgends finden wir bei Turgenjew eine Lücke in der innern Anschauung, die eines dialektischen, verstandesmässigen Kombinierens oder des Versteckens bedürfte. Die Menschen, welche er schildern wollte, sah er immer greifbar deutlich mit all ihren Beziehungen und ihrer ganzen Umgebung vor sich. Er brauchte sich nie zu konstruieren, was sie in einem gegebenen Fall denken oder thun würden; er brauchte sie nur zu fragen und zu beobachten. Es überschleicht uns oft ein wunderbares Gefühl, wenn wir seine Beziehungen zu den Geschöpfen seiner eigenen Phantasie betrachten. Es ist, als hätten

sie sich ganz seiner Herrschaft entzogen, als hätten sie sich von ihm losgelöst und führten in seinem Geiste ihr eigenes Leben. Es wird uns fast zweifelhaft, ob er sie selber noch immer versteht; er scheint mit Erstaunen gewisse Züge zu beobachten, die sie ihm zeigen. Dabei sind alle diese Züge immer folgerichtig und vertragen die strengste Prüfung. Die Menschen schweben nie in der Luft, wir sehen immer in den feinsten Einzelheiten den Einfluss der von ihnen verlebten Zeit; selbst wenn sie uns nach langer Pause wiederkehren, sehen wir, dass die Phantasie des Dichters sie nicht einfach bei Seite gestellt hatte, sondern dass sie inzwischen ihre volle Existenz weiter führten, deren Spuren so deutlich und so fein auf ihnen liegen, wie Mehlstaub auf dem, der aus der Mühle kommt. Man gerät unwillkürlich auf die Vermutung, dass er direkt das Leben kopiert hätte; aber die nähere Beobachtung zeigt das als unmöglich; wir überzeugen uns mehr und mehr, dass nur die Elemente der Wirklichkeit entnommen sind, dass aber fast überall das freieste Schaffen waltet, und dass es sich nur um eine geradezu beispiellose plastische Gewalt der Phantasie handelt. Aber dieser ungeheure künstlerische Vorzug hat doch auch seine Kehrseiten. Die Conception der Figuren ist mehr auf das Äussere gerichtet. Im allgemeinen wird uns genug von den Menschen gezeigt, um uns auch ihr Inneres verstehen zu lassen, aber nicht immer. Was wir sehen, spielt sich vor uns mit der überzeugendsten Lebenswahrheit ab, aber es bleibt uns zuweilen fremd, wie manche Verhältnisse des wirklichen Lebens, von denen wir nur Bruchstücke sehen. Eine der merkwürdigsten Erzählungen dieser Art sind die „Drei Begegnungen“. Der Erzähler hört abends in Sorrent ein italienisches Lied von einer Frauenstimme singen und beobachtet dann, wie die Sängerin einem Manne die Thür öffnet. Durch die berückende Schönheit der Gestalt und der Stimme hat sich die Scene seinem Gedächtnis unauslöschlich eingeprägt. Einige Zeit darauf hält er sich im Sommer auf dem Lande im Innern Russlands auf, und als ihn in einer wundervollen Nacht ein Spaziergang zum Nachbargut führt, hört er dieselbe Stimme dasselbe Lied singen, sieht dasselbe Gesicht sich aus dem Fenster neigen, und dann trifft er am Tage die Unbekannte zu Pferde mit dem Manne von damals. Es ist ihm trotz aller Bemühungen unmöglich zu erfahren, wer jene beiden Menschen sind. Der alte Diener, welcher das für gewöhnlich unbewohnte Haus bewacht, ist ganz verschlossen und unzugänglich und erhängt sich plötzlich. Soviel der Erzähler herausbekommen kann, ist in der betreffenden Zeit nur die Besitzerin mit ihrer Schwester auf dem Gut gewesen, und die Beschreibung der beiden entspricht ganz und gar nicht jener Dame. Ganz unerwartet trifft er sie auf einer Maskerade in Petersburg. In dem Schutz der Maskenfreiheit erinnert er sie an jene beiden Abende. Unter dem Eindruck der Bestürzung vertraut sie ihm an, dass sie schmählich verlassen wäre und mit gebrochenem Herzen hierhergekommen sei, um jenen Menschen noch einmal zu sehen. Der Unbekannte schreitet thatsächlich am Arm einer Maske an ihr vorüber, indem er sie nur

mit einem frechen Lächeln streift; sie stürzt mit dem Ausdruck hoffnungsloser Verzweiflung aus dem Saal und der Erzähler sieht sie nie wieder. Alles ist mit der feinsten und reifsten Kunst erzählt. Die Sommernacht im Garten des Landguts, die träumerisch in Duft und Tau nur des Klanges zu harren scheint, um ihr geheimnisvolles Wesen auszusprechen, bis wirklich eine liebezitternde Menschenstimme Leben und Seele in sie ergiesst, — ist ein Meisterstück dichterischer Schilderung. Alle Figuren sind vom lebendigsten Realismus und was wir von ihnen sehen, lässt uns aus den wenigen Andeutungen die ganze Tragödie ahnen. Wie beredt spricht der Liebesrausch der Frau aus ihrer Stellung am Fenster und ihrem tönenden addio; und wie beredt ihre Qual aus der gebrochenen Haltung, mit der sie an der Säule lehnt! Wie ahnen wir die Gemeinheit des Unbekannten aus seinem Lächeln und dem Blick, welchen er seinem Opfer zuwirft. Die Kunst, in wenigen Zügen viel anzudeuten, kann gar nicht grösser sein. Aber sie kann uns doch nicht mehr geben als Ahnungen. Der Verfasser hat eine grossartige Virtuosität entwickelt, um uns ganz die Illusion der Wirklichkeit zu geben. Er erlaubt uns nur so zu beobachten wie wir im Leben beobachten würden. Wir gewinnen z. B. den Eindruck, dass der Selbstmord des alten Lukjanitsch in Beziehung zu jenem Liebesverhältnis steht, aber wir wissen nicht wie. Der Vorhang hebt sich immer nur auf Augenblicke und er fällt schliesslich über einem undurchdringlichen Geheimnis, das uns beunruhigt. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Manier bis zu einem gewissen Grade für Turgenjew charakteristisch ist, und dass hierauf die Abneigung beruht, die viele gegen seine Art empfinden. Er ist zuweilen so bestrebt, objektiv zu sein, dass er den Eindruck der Kälte macht, und dass seine Schilderungen allzu prosaische Wirklichkeit scheinen. Um diesen Eindruck der Objektivität zu verstärken, verschmäht er zuweilen nicht kleine Mittelchen, die ihm doch sonst ganz fremd sind. Am Ende einer seiner erschütterndsten Novellen in Tagebuchform schildert er die Schmierereien, die irgend ein dummer Junge unter das Heft gekritzelt hat nach Art der geistvollen Bleistiftbemerkungen in Bibliothekromanen. In einer anderen giebt er den gesucht verschrobenen Abschiedsbrief wieder, den ein überspannter Offizier vor seinem Selbstmord an einen Vorgesetzten richtet, und eine kabbalistische Rechnung aus seinem Notizbuch, die für seine und Napoleons Geburt und Tod dieselben Zahlen ergiebt. Derartige Stellen sind freilich selten genug; im allgemeinen ist kein Schriftsteller freier von kleinen Künsteleien; und es ist vielleicht schon zu hart, diese Stellen überhaupt so zu bezeichnen; der Brief speciell soll nicht bloss die Illusion verstärken, er dient auch der Charakteristik. Man braucht nur die betreffende Erzählung (стукъ! стукъ! стукъ!) zu lesen, um sich die ungeheuere Überlegenheit Turgenjews klar zu machen. Sie scheint unter allen seinen Novellen am wenigsten komponiert zu sein; in der Ausführlichkeit aller Einzelheiten, z. B. in dem Herumirren Teglews und der Personen, die ihn suchen, durch den Nebel, ehe er sich erschiesst, macht das Ganze

den Eindruck eines konkreten Erlebnisses ohne rechte künstlerische Pointe. Es soll auch nur eine Studie sein nach der Bezeichnung des Verfassers, aber wir fühlen deutlich, dass nur ein Genie überhaupt so beobachten kann. Wollte man den Eindruck dieser und einiger ähnlicher Novellen verallgemeinern, so thäte man das grösste Unrecht. So seltsam anfangs auch manche der andern Novellen berühren mögen durch ihre scheinbar gesuchte Objektivität, sie sind meistens ausgezeichnet komponiert, und ebenso wenig fehlt in ihnen das eigentlich dichterische Element. Zweifellos ist Turgenjew ein ebenso grosser Dichter wie Künstler. So ruhig er erzählen mag, überall pocht uns doch der Schlag eines tiefen, vollen Herzens entgegen; überall lächelt die milde Güte des Weisen, der alles liebt, weil er alles fühlt und begreift. Und immer findet er auch das schilderndste Bild, das treffendste Wort, das uns in die Seele greift. Wie erschütternd spricht sich die Stimmung des Einsamen aus, dem das Alter beginnt Schnee aufs Haupt zu streuen. „Nicht voll stürmischer Wogen, wie die Dichter es beschreiben, erschien ihm das Meer des Lebens, nein — er stellte sich dieses Meer glatt, unbewegt und durchsichtig bis auf den dunkeln Boden vor; er selber sitzt in einem kleinen morschen Kahn — und dort, von jenem dunkeln, schlammigen Boden dämmern wie riesige Fische gräuliche Ungetüme herauf: alle Fährnisse des Lebens, Krankheiten, Kummer, Wahnsinn, Armut, Blindheit ... Er blickt nieder und sieh', eins der Ungetüme löst sich aus dem Dunkel los, erhebt sich höher und höher, wird immer deutlicher, immer grässlich deutlicher ... Noch eine Minute — und es wirft den Kahn um! Aber sieh', es scheint wieder zu verblassen, es entfernt sich, es lagert sich auf dem Boden — und da liegt es, kaum die Flossen rührend. Aber der Tag des Schicksals kommt und es stürzt den Kahn um.“ — Hat je ein Dichter etwas Rührenderes und Gewaltigeres geschrieben, als den Abschied des Siechen, des „Überflüssigen“ vom Leben? „O mein Gott, mein Gott! Also sterbe ich ... Das Herz, so voll von Liebe und so liebebedürftig, wird nun bald aufhören zu schlagen ... Und soll es wirklich still werden, ohne dass es einmal das Glück fand, ohne dass es ein einzig Mal sich weitete unter der süssen Last der Freude? Oh, das ist nicht möglich, nicht möglich, das weiss ich ... Wenn wenigstens jetzt vor dem Tode — ist doch der Tod etwas Heiliges, erhebt er doch jedes Wesen — wenn jetzt eine liebe, traurige Freundesstimme über mir das Abschiedslied sänge von meinem Gram, vielleicht versöhnte ich mich mit ihm. Aber dumm zu sterben, dumm ... Wie es scheint phantasiere ich. Lebe wohl, Leben, lebe wohl, mein Garten und ihr, meine Linden! Wenn der Sommer kommt, passt auf, vergesst nicht, euch von oben bis unten mit Blüten zu bedecken ... und mögen freudig die Menschen sich lagern in euerm duftigen Schatten, auf dem frischen Rasen, unter dem flüsternden Rauschen eurer Blätter, die leise der Wind bewegt. Lebt wohl, lebt wohl! Alles und auf immerdar. — Zu Ende... Das Leben ist zu Ende. Ich sterbe heut bestimmt. Draussen ist es warm ... fast schwül ... oder will meine Brust bereits nicht mehr atmen? Meine kleine Komödie

ist ausgespielt; der Vorhang fällt. Ach, wie ist diese Sonne warm! Diese mächtigen Strahlen atmen Ewigkeit . . . Lebe wohl, alte Wärterin! Heut' morgens, als sie am Fenster sass, weinte sie . . . vielleicht über mich . . . vielleicht auch darüber, dass sie selbst bald sterben muss. Ich nahm ihr das Wort ab, meinen Hund nicht zu schlagen. — Das Schreiben fällt mir schwer . . . ich werfe die Feder weg . . . Es ist Zeit! Schon nähert sich der Tod mit wachsendem Dröhnen wie ein Wagen nachts auf dem Steinpflaster. Er ist hier, er umweht mich wie jener leichte Hauch, vor dem sich die Haare des Propheten sträubten. . . . Ich sterbe . . . Lebt, Lebendige!" — Dem dunkeln Rätsel des Todes sucht sich der Gedanke des Dichters immer wieder zu nähern. Er erscheint ihm als etwas Entsetzliches, das das ganze Leben überschattet, als eine unheimliche, zermalmende Gewalt, als das grosse Scheiden, als die höchste Steigerung alles dessen, wovor dem warmen Menschenherzen im Leben graut. Welch seltsame Bilder findet er, dieses Grauen zu verkörpern. In den „Visionen" zeigt Alice entsetzt ein Etwas auf der Erde, über die sie fliegen. „Dieses Etwas war um so grässlicher, als es keine bestimmte Form hatte. Etwas Schweres, Dunkeles, Gelblich-Schwarzes, Buntes, wie der Bauch einer Eidechse — nicht Wolke und nicht Dunst, bewegte sich langsam in Schlangenbewegung auf der Erde. Ein regelmässiges, breites Heben und Senken, eine Bewegung, welche an den unheildrohenden Flügelschlag eines Raubvogels, der seine Beute sucht, erinnerte; zu Zeiten ein unerklärlich widerliches Andrücken an die Erde — eine Spinne saugt sich so an die gepackte Fliege . . . Wer bist Du, was bist Du, fürchterliche Masse? Unter ihrem Einfluss, das sah ich, das fühlte ich, verging alles, verstummte alles . . .! Moderkälte schien sie auszuhauchen, und von dieser Kälte erstarrte das Herz, die Augen verdunkelten sich und die Haare sträubten sich. Eine Gewalt ging einher; die Gewalt, gegen welche es keinen Widerstand giebt, welcher alles unterthänig, welche ohne Sehen, ohne Form, ohne Sinn alles sieht, alles weiss, und wie ein Raubvogel ihre Opfer aussucht, wie eine Schlange sie erwürgt und mit ihrem kalten Stachel leckt." Noch wunderbarer ist in den „Gedichten in Prosa" der Traum. Dem Dichter träumt, er sei in einem niedrigen Zimmer einer kleinen russischen Hütte. Ringsum öde Ebene; oben grauer Himmel und etwa zehn Menschen gehen unruhig hin und her, die sich kaum anzusehen wagen, und auf denen allen eine unbestimmte grässliche Angst lastet. Alles ist schwül und drückend, man fühlt, es naht etwas Ungeheures und man kann nicht entrinnen. Von Zeit zu Zeit jammert kläglich ein Kind: ich fürchte mich. Plötzlich gähnt unmittelbar vor den Fenstern ein jäher Abgrund, und von weitem nähert sich etwas wie ein bewegtes Meer. Da ist es, murmeln die Leute. Und es nähert sich, es wächst, es stürzt heran wie eine dunkle Wand mit Donnern und tausendstimmigem eisernen Gebell; noch einmal wimmert das Kind, und dann hat die schwarze, eisige, krachende Woge alles verschlungen. Ich kenne nichts in der Welt, das sich diesem kleinen Stück vergleichen liesse. Die Zeichnung ist

ganz bestimmt und realistisch, und doch ist das Bildchen nichts als Stimmung: das angstvolle Zittern der Kreatur vor dem Nichts. In alle Empfindungen des Dichters mischt sich etwas von diesem trüben Grundton. In den ernsten Naturen ist die Liebe eine Macht, die sie furchtbar packt wie ein Verhängnis, und die rettungslos ins Verderben führt, wenn sie fehlschlägt. Sie beruht weniger auf Sinnlichkeit, als auf dem Anschmiegen des Lebens ans Leben. Der arme Leibeigene verzweifelt an der Welt, weil man ihm sein Hündchen raubt. Des Daseins bunter Schein ist nur Oberfläche; wo wir in den Kern zu dringen suchen, finden wir furchtbaren, unerbittlichen Ernst. Im tiefsten Grunde zittert überall das hilflose Leben, wie das jammernde Kind in jener Hütte. Selbst in die heitersten Melodieen tönen leise diese schwermütigen begleitenden Akkorde. Täusche ich mich nicht, so höre ich sie selbst aus den herrlichen Naturschilderungen. So fröhlich der Morgentau dem Jäger blitzen mag, so frisch ihn die Bäume umgrünen, es bleibt in den Bildern etwas von der Einsamkeit der weiten slavischen Steppen. Über diese Wiesen klingt nicht das harmlose deutsche Lied, um diese Wipfel schwebt nicht unserer Dichter Lieben und Träumen. Man hat seinen Pessimismus dem Dichter oft zum Vorwurf gemacht; ich weiss nicht, mit welchem Recht, denn diese Weltauffassung ist so berechtigt wie eine andere, und man kann sie nicht beliebig nach praktischen Gesichtspunkten ändern. Sie entspringt jedenfalls aus dem edelsten, tiefsten Gemüt. Will man sich davon überzeugen, will man den Dichter in seiner herrlichen Persönlichkeit sehen, so muss man sich an die „Gedichte in Prosa“ halten. Es hat stets einen besonderen Reiz, einen Meister aus seinen kleinen Skizzen kennen zu lernen, und ich zähle persönlich diese leicht hingeworfenen Gedanken und Bilder zu den höchsten Schätzen der Weltlitteratur. Der Sperling, der sich in Mutterliebe dem Hunde entgegenstürzt, das bange Äffchen, das sich im Seenebel an den Menschen schmiegt, als an seinen Freund; der Heiland mit seinem alltäglichen Menschenantlitz — das alles ist das unvergängliche Testament der reinsten, edelsten Menschlichkeit. — Wenn wir in der Manier Turgenjews das Element suchen, das sie vor allem charakterisiert, so ist es die strenge Wahrheitsliebe, der Sinn für die Wirklichkeit. Er sieht und empfindet als Dichter, aber er opfert nie einem dichterischen Effekt auch nur ein Haarbreit Wahrheit. Er sagt nur, was er innerlich schaut, und was er in seiner mächtigen Phantasie schaut, ist so klar und überzeugend wie die Natur selber. Vielleicht ist er darum in seinen Novellen grösser als in seinen Romanen. Ein sehr umfangreicher Komplex handelnder Personen ist nicht mehr so klar zu überschauen, wie einzelne Gruppen; die Reflexion muss nachhelfen, um die einzelnen Teile zusammenzufügen, und da ist es dem Dichter nicht immer gelungen, die Nähte zu verdecken. In seiner Manier liegt es, dass seine Menschen uns zunächst fremdartig anmuten. Er giebt keine Typen, keine ausgeprägten Charaktere, er hebt nicht nur einzelne Züge tendenziös heraus, er bemüht sich immer, die Menschen zu zeigen, wie sie im Leben uns erscheinen. Er unterscheidet sich dabei von

Thackeray durch seine völlige Objektivität. Der Engländer sagt immer: seht, so schlecht oder so unbedeutend sind meine Menschen; gar nicht, wie ihr sie aus schlechten Romanen gewohnt seid. Der Russe schildert nur so, weil er gar nicht anders kann. Nur sehr selten, wie z. B. in der Schilderung der russischen Gesellschaft von Baden-Baden, spricht aus seinen Bildern ein stark betontes persönliches Urteil.

Neben diesem grossen Manne steht Tolstoi vollständig ebenbürtig da. Er ist ihm aufs innigste verwandt in den Grundzügen seiner Weltauffassung, in der Art seines Schaffens, in den Grundelementen seines edeln und grossen persönlichen Charakters und in seiner unbestechlichen Wahrheitsliebe. Am Schlusse einer seiner Militärnovellen drückt er die Befürchtung aus, dass seine Schilderungen enttäuschen würden, wenn man statt patriotisch aufgefasster Helden gewöhnliche Menschen fände. „Der Held meiner Novelle, den ich mit allen Kräften meiner Seele liebe, den ich mich bemühe, in seiner ganzen Schönheit zu zeigen, und der immer schön war, ist und sein wird — ist die Wahrheit.“ Dies schlichte Wort sollte als Motto vor dem grossen Werke seines Lebens stehen; es drückt das tiefste Wesen seines Schaffens aus. In seiner Art, die Wahrheit zu zeigen, bildet er gewissermassen die Ergänzung seines grossen Landsmanns und Zeitgenossen. Bei Turgenjew drückt sich der tiefe Wahrheitssinn nur objektiv in den Schilderungen aus: bei Tolstoi ist er oft bis zum Fanatismus gesteigert, er ergeht sich in langen Reflexionen, er blickt oft sogar aus den Schilderungen selbst wie eine angedeutete Opposition. Turgenjew will nur Künstler sein; Tolstoi ist ebenso sehr Denker. Wenn der eine uns den Inhalt der Menschen mehr aus äusserer klarer Objektivität ahnen lässt, zeigt uns der andere beständig das Innere bis auf die feinsten Fasern. Man kann den Dichter Tolstoi unmöglich beurteilen, ohne sich mit dem Denker abzufinden. Es wohnt in ihm jene höchste Art des gesunden Menschenverstandes, der sich durch kein Vorurteil und keine Phrasen blenden lässt, der klar durch jeden Nebel schaut und der immer einen grossen Geist bezeichnet. Aber zuweilen scheint sich etwas Mystisches einzumischen. Aus klaren, überzeugenden Gedanken zieht er plötzlich Folgerungen, die wir nicht mehr verstehen und die sich auch aus übertriebener Opposition nicht mehr ganz begreifen lassen. Man vergleiche z. B. seine Auffassung der Strategie in „Krieg und Frieden“. Wie klar durchschaut er alle Akteurs! Wie wirbeln alle grossen Worte vor ihm weg gleich Spreu im Winde! Was geschieht, wird uns ganz durchsichtig, indem es sich von der Phrase loslöst und aus den einfachen wirklichen Eigenschaften der Menschen entwickelt, die jeder kennt und jeder begreift; und wie seltsam geht diese nüchterne Geschichtsauffassung allmählich in völligen Fatalismus über. Dass der Soldat keine abstrakte Einheit, sondern ein höchst individuelles und zu verschiedenen Zeiten sehr verschiedenes Wesen ist, führt er ganz konsequent durch, aber den Einfluss der Individualität Napoleons leugnet er vollständig; er ist ihm nur ein Element, das die Epoche selbstverständlich hervorbrachte,

und ebenso werden schliesslich alle Bewegungen seines Heeres als ganz unabhängig von ihm hingestellt; er scheint nur zu befehlen, was sich in der Wirklichkeit abspielt wie ein Naturprozess. Das schlägt dem Verstande ins Gesicht. In diesem Falle können wir einen deutlichen Riss im Ideengange bemerken. Wenn er zeigt, dass des Kaisers Befehle in der Entscheidungsschlacht nicht ausgeführt wurden, da sie nicht richtig berechnet und unausführbar waren, so mag er recht haben. Wenn er aber daraus folgert, es sei höchst gleichgiltig gewesen, ob der Kaiser den Schnupfen hatte oder nicht, da seine Anordnungen ja doch nur Redensarten waren, die man nicht befolgte, so ist das unverständlich. Wenn Napoleon im vollen Besitze seiner Kräfte gewesen wäre, hätte er eben brauchbare und befolgbare Befehle geben können, was er sonst that. — In gewissen socialen und religiösen Ideen macht sich dieser mystische Widerspruch noch mehr bemerkbar und er hängt ersichtlich mit den vielbesprochenen Wunderlichkeiten in des Grafen Privatleben zusammen. Wenn man deshalb Tolstois Ideen überhaupt als etwas Verrücktes behandelt, ist das eine unsinnige Übertreibung; man muss sie nur mit derselben Vorsicht aufnehmen, wie alle Ideen in der Welt. Besonders ist zu betonen, dass jene Seltsamkeiten nicht im mindesten die Zeichnung seiner Figuren beeinflussen. Ich wüsste keine, in der das Leben nach einer schiefen Idee gefälscht wäre.

Die Manier Tolstois ist immer streng und ernst auf Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtet; sie kennt keinen Humor, und fast nirgends fliesst eine dichterische Wirkung nur aus dem Vortrag. In der Art zu sehen und zu schildern ist der Einfluss von Dickens aber recht bemerkbar. Jene psychologische Beobachtung des Engländers, dass bei extremen Empfindungszuständen Nebengedanken den Haupteindruck gewissermassen überwuchern, hat Tolstoi bis zu ihren letzten Konsequenzen geführt. Er zeigt, wie überhaupt unser Gefühlsleben nicht den konventionellen Darstellungen entspricht, wie kompliziert in der Wirklichkeit alle die Zustände sind, die wir mit einheitlichen Bezeichnungen wie Liebe, Trauer, Wehmut etc. belegen. Durch die Treue und Kraft seiner Schilderungen ist er Dickens unendlich überlegen; ja, diese Art, die Menschen zu zeigen, ist geradezu epochemachend. Und doch ist zweifelhaft, ob überall künstlerische Vorzüge aus ihr fliessen. Wir haben fast keine einfachen Empfindungen und Situationen mehr, sie werden alle durch die Reflexion gebrochen, wie das weisse Licht durch ein Prisma. Der Vortrag bekommt etwas Abstraktes, Kompliziertes, dem wir zu oft nachrechnen müssen. — Oblonski, dem die Scheidung mit seiner Frau droht, fragt sein Töchterchen, ob die Mutter froh sei. „Das Mädchen wusste, dass Vater und Mutter einen Streit hatten, und dass die Mutter nicht froh sein könnte und dass der Vater das wissen müsste und dass der Vater sich verstelle, indem er so leichthin danach frage. Und sie wurde für den Vater rot. Er verstand das sofort und wurde auch rot.“ — Alle Schilderungen beruhen auf fortwährender grübelnder Analyse. Die Empfindungen werden vor uns aus einer Reihe feiner Einzelheiten aufgebaut, die wir nicht

immer so schnell fassen. Wenn wir sie gehabt haben und vorweg wissen, was der Verfasser meint, geben sie uns gleich ein Bild, das uns durch seine Feinheit überrascht und allem Ähnlichen überlegen dünkt. Wenn wir aber erst mitkonstruieren müssen, fällt uns das oft recht schwer. — Der tödlich verwundete Fürst Bolkonski liegt auf dem Verbandplatze von Borodino und hört nebenan einen Verwundeten grässlich stöhnen. „Als er dieses Stöhnen hörte, wollte Fürst Andreas weinen. War es, weil er ruhmlos starb, war es, weil es ihm schwer war, vom Leben zu scheiden, waren es die Erinnerungen an jene Kindheit ohne Wiederkehr, war es, weil er litt, weil andere litten, und jener Mensch so kläglich vor ihm stöhnte, — aber er wollte weinen, kindliche, gute, fast freudige Thränen.“ — Ich bin überzeugt, dass die Schilderung auf sicherem Empfinden beruht, und ich bewundere den Dichter, der ein Gefühl so scharf begreift, aber ich gestehe, dass ich persönlich unfähig bin, alle Elemente mir in ein klares Gefühl zusammenzufassen. — Noch einen weiteren Nachteil hat diese Feinmalerei aller Einzelheiten für den Gesamteindruck: eine übergrosse, zuweilen ermüdende Länge. Nach meinem Empfinden leidet gerade die Wirkung seiner Hauptwerke darunter. — Doch alle diese Bedenken verschwinden vor der geradezu phänomenalen schöpferischen Kraft und Kunst. Der Figurenreichtum ist nicht ganz so gross wie bei Turgenjew, aber jede Figur ist durch und durch geschaut, die grossen wie die kleinen Lebensverhältnisse jedes Kreises stehen ganz gegenständlich vor uns, grosse historische Massen werden ebenso leicht und sicher beherrscht, wie die flüchtigsten, feinsten Schattierungen gesellschaftlicher Beziehungen, und nirgends spüren wir ein mühsames, äusserliches Berechnen. Alles stimmt und greift in einander, weil Kleines wie Grosses klar vor dem Geiste des Dichters lag.

Unter den Erzählungen, die gesellschaftliche Konflikte behandeln, nimmt nach Umfang wie nach Bedeutung „Anna Karenina“ die erste Stelle ein. Die Strafe, welche die Ehebrecherin trifft, wird geschildert nicht als dichterischer, erschütternder Effekt, sondern als das Resultat eines langsamen, gesellschaftlichen Prozesses, den wir bis auf seine nüchternsten, unbedeutendsten Einzelheiten verfolgen. Nicht im Theatercoup fällt auf der Schuldigen Haupt die Gottesrache, welche das fürchterliche Motto verkündigt; allmählich, aber unerbittlich wird sie aus dem Leben gedrängt, wie der gesunde Körper ein erkranktes Stück ausstösst, und gerade aus diesem breiten, leidenschaftlosen Bilde schauert uns doppelt furchtbar der eiserne, zermalmende Ernst des Lebens an. — Das Ende Annas ist eine der grandiosesten Leistungen der modernen Dichtung. Die Scene zeigt besonders stark den Einfluss Dickens', aber auch die unvergleichliche Überlegenheit Tolstois, z. B. in der Verwertung der Vision des hämmernden Bauern, die hier etwas Verständliches, Organisches ist. Welche Meisterschaft in der Schilderung der Gedankenflucht während der Fahrt zum Bahnhof! Wie sie in ihrem Wesen den Leuten auffällt, wie sie plötzlich bei dem heranrollenden Zug begreift, was sie thun müsse, wie sie den Waggon aussucht, sich bekreuzigt und wie ihr dabei ihre Kinder-

jahre einfallen und alle vergangenen Reize des Lebens; wie sie auf die Kniee fällt — wie zittern wir mit ihr von einem Augenblick zum andern! „In demselben Augenblick entsetzte sie sich über das, was sie that. „Wo bin ich? Was thue ich? Warum?“ Sie wollte aufstehen und sich zurückwerfen; aber etwas Ungeheures, Unerbittliches stiess gegen ihren Kopf und packte sie am Rücken. „Herr, verzeih' mir alles!“ sprach sie, indem sie die Unmöglichkeit des Kampfes fühlte. Der Bauer arbeitete über seinem Eisen, indem er irgend etwas murmelte. Und die Kerze, bei welcher sie das Buch gelesen hatte voller Unruhe, Betrug, Kummer und Bosheit, flammte auf in hellerm Lichte als je zuvor, beleuchtete ihr alles, was vorher im Dunkel lag, flackerte, verdunkelte sich und verlosch auf ewig.“*) — Unter den kleineren Novellen allgemeinen Inhalts erscheinen mir als besondere Bravourstücke „Der Schneesturm“ und „Der Tod Iwan Iljitschs“. Die erste schildert die Empfindungen eines Menschen, der vom Schneesturm im weiten Felde verschlagen wird und beinahe erfriert; die zweite den Verlauf eines schmerzhaften innern Leidens, das mit dem Tode endigt; es hat durch seine fast medizinische Detailmalerei besonderen Widerspruch hervorgerufen. Beide sind jedenfalls glänzende Proben von der beispiellosen Kunst des Verfassers, Empfindungszustände bis auf ihre feinsten Abtönungen zu durchdringen und gegenständlich zu machen. Wir haben ja keine persönliche Erfahrung dafür, dass gerade so bei dem Erfrierenden Visionen und Wirklichkeit durcheinander spielen, bis mehr und mehr der erstarrende Organismus nach Schlaf verlangt. Wir können kaum beweisen, dass ein schwer Kranker gerade mit diesen Empfindungen seine Umgebung betrachtet, und gerade unter solchen Schmerzen vom Leben scheidet, und doch wissen wir ganz genau, dass das wahr ist, wenn wir es lesen. Es muss wahr sein; wir erleben es.

Eine andere Reihe von Erzählungen schildert den Krieg; in kürzern Skizzen das Kriegsleben im Kaukasus und die Belagerung von Sewastopol, in gross angelegten Bildern die russischen Feldzüge gegen Napoleon. Es ist schwer zu sagen, welchen der Preis gebührt. Turgenjew hielt gewisse Abschnitte aus „Krieg und Frieden“ für das Beste, was in russischer Sprache geschrieben sei. Ich möchte seiner Bewunderung ganz beipflichten. Die Beschiessung von Smolensk, die Schlacht bei Borodino, die Charakteristik des Volkes, der Soldaten, der Feldherrn, besonders Napoleons — das sind alles Bilder, welche meines Wissens kein historischer Roman je übertroffen oder auch nur erreicht hat, und auch die Schilderungen aus dem Familienleben und der Gefühlswelt der einzelnen Personen zeigen den Meister

*) Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit darauf zu verweisen, welche unglaublichen Dinge Übersetzer dem deutschen Publikum bieten dürfen. Der Verfasser hat vor den Roman den Bibelspruch gesetzt: Мнѣ отмщеніе, и Азъ воздамъ (Mein ist die Rache und ich will vergelten)! In der Reclamschen Ausgabe lautet das: Die Rache ist mein, ich spiele Ass! Der Übersetzer weiss offenbar nicht, dass „ich“ slavisch Азъ, und dass „Ass“ russisch „тузъ“ heisst. Das mag noch hingehen, dass aber statt mit „Sie“ die einzelnen Leute der höchsten Gesellschaftskreise sich dauernd mit „Ihr“ anreden dürfen, ohne dass Verleger und das Publikum etwas dagegen haben, ist unbegreiflich.

ersten Ranges. Und doch empfinde ich persönlich grössere Sympathie für jene Skizzen. Einerseits ist der Roman gar zu breit und zu ungleich in seinem Interesse, und dann haben die kleineren Novellen den ungeheuern Vorzug, persönlich Geschautes zu geben. Wie wir sie vor uns haben, sprühend von Leben und packend in ihrer Wahrheit, sind sie nicht nur Meisterwerke, sondern auch historische Dokumente vom höchsten Wert. Es liegt etwas in der Manier dieser Novellen, was mich an die Malweise Wereschagins erinnert. Es ist nicht allein die Tendenz, den Krieg ohne den Rausch von Kampfeslust und Patriotismus zu betrachten. Man hat fast den Eindruck, die Leistung beruhe weniger auf einem specifischen Talent, als auf scharf beobachtendem Verstand, der diese besondere Kunstform bezwungen hat, wie er auch jede andere durch konsequente Anstrengung bezwingen müsste. Natürlich ist das nur der Eindruck der Manier, die ja bei beiden sehr mit dem Verstande zusammenhängt; das specifische Talent in diesen Bildern ist riesig und wie z. B. in „Der Ueberfall“ Tolstoi mit einer kurzen Naturschilderung schliesst, hat man den Eindruck des tiefen, künstlerischen Behagens, mit dem ein Maler die letzten Pinselstriche thut, um eine Wolke mit glühendem Abendrot zu säumen. Die Naturschilderungen sind überhaupt grossartig in den Erzählungen aus dem Kaukasus; die Saite, welche Lermontow angeschlagen hatte, klingt hier reicher und voller aus. In den „Kosaken“ steht die Hochlandsnatur voll berückender Pracht mit ihren Halbwilden voll starker Leidenschaften im Vordergrunde; in den andern lenkt aber der Dichter unsere Aufmerksamkeit ganz auf die russischen Soldaten. Er schildert von den höhern Offizieren bis zum Gemeinen alle Typen, die sich in diesem bunten Leben voll ewiger Scharmützel herausbilden. Er zeigt den Degradierten, der sich im Gefecht wieder die Epaulettes zu verdienen hofft, und den Lebemann, der neue Anregung und einen frischen Nimbus für die Petersburger Gesellschaft aus dem Kaukasus holen will. Am anziehendsten wirkt wohl die Kunst in der Schilderung der Volkstypen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, wie oft die geistig Grössten sich gerade zu den Einfachen im Geiste hingezogen fühlen. „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste.“ Ist wirklich mehr wahres Leben da, wo das Menschliche sich einfacher und ungebrochen ausdrückt? Entfernt die feinere innere Entwickelung uns wirklich von der Natur oder ist jene Sympathie nicht eine blosse Wirkung des Kontrastes? Es hat jedenfalls etwas Rührendes, wie in Tolstois Privatleben, wie in all' seinen Schriften die Liebe zu den Armen, Einfältigen, zu den grossen Kindern überall zum Ausdruck kommt. Es drückt ganz sein eigenes Empfinden aus, wie Graf Besuchow nach der Schlacht nur an „sie“ denkt, wie er selbst in seinen Träumen nur „sie“ sieht, die gemeinen Soldaten mit ihren naiven hölzernen Gesichtern, die den blutigen Tag über in der Batterie standen, ohne zu wanken, die ihn nur etwas verwundert fragen: „Bist du ein Herr?“ als sie ihn mit „Erlaucht“ anreden hören, „sie“, die unbewusste harmlose Kraft, die Zukunft Russlands. Wie objektiv auch der Dichter seine einfachen Soldaten schildern mag, man sieht immer

ein Lächeln tiefster Liebe und Herzensgüte über sein Gesicht spielen, indem er sie betrachtet. Welch' reizende Scene, wie der Spassmacher Tschikin, der „милый Человѣкъ“ am Feuer seine Geschichten erzählt, über die sich der kleine Rekrut mit der roten Mütze vor Lachen ausschütten will. — Von den Skizzen aus Sebastopol gilt dasselbe. Auch hier ist der eigentliche Held die anspruchslose, aufopfernde Tapferkeit des Volkes, doch treten die Offiziere mehr in den Vordergrund. Die Schilderungsweise könnte man ganz „naturalistisch“ nennen. Sie geht überall darauf aus, zu zeigen, wie die Menschen durch die Verhältnisse gebildet werden, und wie sie nicht aus dem Gesichtspunkt einzelner bestimmter Charaktereigenschaften begriffen werden können. Die menschlichen Schwächen und der Einfluss materieller Kleinigkeiten werden stets sorgfältig gezeigt. Das wirkt aber nie aufdringlich; dieser Naturalismus bleibt nur ein Element der Wahrheit, und durch die grossen Scenen geht der starke Atemzug dichterischer und historischer Grösse. Einzelne Schilderungen erinnern auch hier stark an Dickens, aber auch nur durch die Virtuosität der Form; in ihrem Wesen sind sie ganz originell und von unübertrefflicher hinreissender Wahrheit. — Eine Bombe schlägt in eine marschierende Abteilung ein, unmittelbar neben zwei Offizieren. Praskuchin glaubt schon die Gefahr vorbei, da sieht er neben sich die brennende Lunte. „Entsetzen, das kalte, alle andern Gedanken und Gefühle verdrängende Entsetzen packte sein ganzes Wesen. Er bedeckte das Gesicht mit den Händen. Noch eine Sekunde verging — eine Sekunde, in welcher eine ganze Welt von Gefühlen, Gedanken, Hoffnungen, Erinnerungen in seiner Phantasie aufblitzte. „Wen trifft das — mich oder Michailow? Oder beide zusammen? Und wenn mich, wohin? Den Kopf, dann ist alles vorbei; wenn das Bein, dann wird es amputiert, und ich bitte entschieden um Chloroform, und ich kann noch leben bleiben. Aber vielleicht tötet es auch nur Michailow; dann werde ich erzählen, wie wir zusammengingen, wie er getötet wurde, und mich mit Blut bespritzte. Nein; es ist mir näher — mich!“ Da erinnerte er sich an zwölf Rubel, welche er Michailow schuldete, erinnerte sich noch an eine Schuld in Petersburg, welche er schon lange hätte bezahlen sollen; eine Zigeunermelodie, welche er abends gesungen hatte, fiel ihm ein. Ein Frauenzimmer, welches er lieb gehabt hatte, erschien ihm in einer Haube mit lila Bändern; ein Mensch, der ihn vor fünf Jahren beleidigt hatte und dem er das nicht hatte vergelten können, fiel ihm ein, obgleich untrennbar davon und von tausend anderen Erinnerungen das Gefühl der Gegenwart — die Erwartung des Todes — ihn nicht auf einen Augenblick verliess. „Übrigens springt sie vielleicht nicht,“ dachte er, und mit verzweifelter Entschlossenheit wollte er die Augen öffnen. Aber in demselben Augenblick, noch durch die geschlossenen Wimpern, flammte es rot vor seinen Augen; mit schrecklichem Krachen prallte etwas gegen die Mitte seiner Brust; er lief irgendwo hin, stolperte über den Säbel und fiel auf die Seite. „Gott sei Dank, ich bin nur kontusioniert,“ war sein erster Gedanke, und er wollte an die Brust greifen; aber seine Arme schienen gebunden und irgend eine Presse drückte ihm auf den Kopf.

Vor seinen Augen zogen Soldaten vorüber und er begann sie zu zählen. Plötzlich bekam er Furcht, dass sie ihn zertreten. Er wollte schreien, dass er verwundet sei; aber sein Mund war so trocken, dass seine Zunge am Himmel klebte, und ein schrecklicher Durst quälte ihn. Er fühlte, wie feucht ihm an der Brust war; das erinnerte ihn an Wasser und er hätte gern sogar von dieser Feuchtigkeit getrunken. „Ich habe mich beim Fallen blutig geschlagen," dachte er, und mehr und mehr erfüllte ihn die Angst, dass die Soldaten ihn zertreten könnten; er nahm alle Kräfte zusammen und wollte schreien: „Nehmt mich auf!" Aber statt dessen stöhnte er so entsetzlich, dass ihm selber graute, sich zu hören. Dann funkelten rote Feuer ihm vor den Augen, und ihm schien, dass die Soldaten Steine auf ihn häuften; die Feuer blitzten immer seltener auf und die Steine drückten ihn mehr und mehr. Er machte eine Anstrengung, um die Steine abzuwälzen, dehnte sich aus, und dann sah und hörte, dachte und fühlte er nichts mehr. Ein Granatsplitter hatte ihn mitten in die Brust getroffen und auf der Stelle getötet."

Dostojewskis Romane sind nach ihrem Wert sehr ungleich, aber einen hat er geschrieben, der geradezu phänomenal ist und vor dem alles zu verblassen scheint, was je Erzähler Ähnliches geleistet haben: „Verbrechen und Sühne" (Raskolnikow). Es giebt viele Bücher, zu denen ich immer wieder greife und die ich bewundere; aber vor diesem habe ich ein Gefühl wie vor keinem andern: ich staune es an, wie etwas Unerhörtes. Jedes Wiederlesen versetzt mich aufs neue in eine seelische Erschütterung, die fast zermalmend wirkt; ein Gefühl, wie man es nur bei etwas Entsetzlichem hat, aber auch nur vor einer riesigen, übermenschlichen Kraft. Wenn man nach dem ästhetischen Dogma nur das gelten lassen will, was uns innerlich beruhigt, muss man das Buch gleich aus der Hand werfen; mit dieser Auffassung der Kunst hat es gar nichts gemein. Das thun auch viele, und es lässt sich darüber nicht weiter rechten. Es ist unbedingt das Grauenhafteste, was die gesamte Litteratur kennt. Im Germinal leidet eine grosse Menge, die wenigstens die Mittel des gehetzten Tieres hat, sich zur Wehr zu setzen; aber in diese Greuel fällt kein tröstender Strahl. Die leidenden Wesen sind ganz hilflos, und die schlimmste Qual verschärft sich noch durch nagende Einsamkeit. Sie siechen dahin in Armut und Krankheit. Sie sind edel und gut, und das Elend zertritt sie, indem es sie in den Trunk und die Prostitution treibt; sie sind edel und voll grosser Anlagen, und das Elend zertritt sie, indem es ihr innerstes Denken vergiftet und sie zum Verbrechen führt. Dazu sind sie sehr schmerzempfindliche Naturen. Uns ist, als sähen wir Operationen auf Leben und Tod ausführen, ohne Betäubungsmittel, an den empfindlichsten Organen, wo jeder Messerschnitt durch den ganzen Körper zuckt. Es sind keine leeren Schrecknisse der Phantasie, sondern alles steht klar und greifbar vor uns, und gestattet uns nicht einen Augenblick, uns ins Traumland zu flüchten. Wir werden gezwungen, das Entsetzen ganz zu begreifen. Verbrechen und Geisteszerrüttung sind nicht fertige Erscheinungen, ein vom Gesunden abgetrenntes Rätsel, sondern wir

beobachten klar, wie sie sich aus dem Gesunden entwickeln, und auch in ihrem zerstörenden Wachsen noch immer in allen Fasern mit der gesunden Grundlage zusammenhängen. — Ein ungewöhnlich begabter und dabei herzensguter Student ist durch Not, endloses Grübeln und die Bitterkeit verletzten Stolzes in einen Zustand gebracht, der an Wahnsinn grenzt. Schon frühe hat sich ihm der Widerspruch der Welt aufgedrängt, deren Gesetz unerbittlich das Leben festhält, auch wenn es dem Besitzer zur Last wurde, auch wenn es das Leben einer Bestie ist, und die uns doch nicht vor langsamer, grausamer Vernichtung schützt. Ein Wucherer darf hundert edle Geschöpfe zu Grunde richten, und wieviel würde die Welt gewinnen, wenn man ihn tot träte wie ein gräuliches Insekt und durch seinen Besitz jenen Geschöpfen die Mittel zur Entwickelung gewährte. Die Welt erlaubt ihm, scheusslich zu morden; sie verbietet nur das Blutvergiessen. Und alle grossen Männer haben sich auch über diese Moral weggesetzt; die Napoleons und Cäsars haben Blut vergossen wie Champagner, und die Welt hat ihre Füsse geküsst. Nur die kleinen Geister, die nicht stark genug sind, das Gesetz der Vernunft zur Geltung zu bringen, werden vom Vorurteil des Pöbels erdrückt. Dieser gefährliche Gedanke nährt sich an seinem Ehrgeiz wie an seinem Elend und setzt sich in Thaten um; Raskolnikow ermordet eine alte Wucherin. Die eigentliche Triebfeder ist schliesslich nicht mehr die Not; es ist die fixe Idee, gegen die sein vom Grübeln zerfressener Geist kein Gegengewicht mehr hat. Mit den geraubten Sachen weiss er nichts anzufangen. Alles ist geschehen wie im Nachtwandeln. Nun sieht er, dass er sich überschätzt hat; er ist keiner jener Helden, die über den Vorurteilen stehen. Er fühlt, dass er etwas Fürchterliches gethan hat, das ihn für immer von der Welt trennt und aus sich heraus eine Sühne verlangt; und dabei kann er theoretisch nicht sein Unrecht einsehen; er begreift den Konflikt nur als eine persönliche Schwäche. Ein entsetzlicher Kampf beginnt mit dem Naturinstinkt, mit dem gedemütigten Stolz und mit der Welt, die nach dem Mörder forscht. Es ist ein Zustand, wo Wachen und Traum, raffinierteste Klugheit und Wahnsinn in einander fliessen. Das innere Fieber versetzt ihn in einen rätselhaften, körperlichen Krankheitszustand, der sich bis zu quälenden Hallucinationen steigert. Der Untersuchungsrichter, ein Mann von genialem Scharfsinn, durchschaut ihn bald ganz und gar, aber er hat nur psychologische Anhaltspunkte. In seinem fürchterlichen Zustande handelt Raskolnikow mitunter so thöricht, dass es fast einer Selbstdenunziation gleichkommt, und doch würde er sich vielleicht noch der strafenden Gerechtigkeit entziehen können, denn es sind keine handgreiflichen Beweise da. Aber er fühlt, dass er den Kampf mit sich selbst nicht durchführen könnte, dass nur eine äussere Sühne ihn enden kann, und er stellt sich selbst dem Richter. — Die Kunst, mit der das gezeichnet ist, ist beispiellos. Die unerhörtesten Situationen und Empfindungen sehen wir mit derselben Klarheit, wie alltägliche Zustände. Die Ausführung ist breit, zeigt immer die feinsten Schattierungen, die genauesten Details, und doch verliert sie nie die

Stimmung, die wesentlichen Ziele; sie wiederholt sich nicht und sie ermüdet nicht. Wir sehen oft Raskolnikow in seinem dumpfen Zimmer brüten; aber wie verschieden ist der Inhalt und wie bestimmt der Fortschritt in jeder Grübelei. Wir wohnen wiederholt langen Unterhaltungen zwischen ihm und dem Untersuchungsrichter bei; es ist immer dasselbe schreckliche Spielen der Katze mit der Maus, und wie verschieden im Gang und Gesamteindruck ist dabei jede dieser Unterhaltungen. Es ist trotz aller Breite nichts Überflüssiges da. Auch die bizarrsten Gefühlssprünge in der Seele des Helden sind bedeutungsvolle und unentbehrliche Pinselstriche, die einem grossen Gesamteindruck dienen; sie sind Kettenglieder einer verständlichen Entwickelungsreihe, und wie in einer künstlerisch abgewogenen Architektur gipfeln alle kleinen Züge in grossen, entscheidenden Scenen, die sich der Phantasie unauslöschlich einprägen und die auch wieder unentbehrliche Glieder einer folgerichtigen Handlung sind. — Es ist ein Prüfstein für die Gestaltungskraft des Dichters, wie seine Bilder in uns haften. Die Prüfung fällt glänzend aus. Wie die Gefallene bei flackernder Kerze dem Mörder das Evangelium liest und das Kreuz reicht; wie er auf offenem Markte den Boden küsst und Busse thut; wie Dunja mit dem Revolver vor Swidrigailow steht — mit welcher Leuchtkraft steht das alles vor uns. Aber das Grösste, das sich durch kein einzelnes Beispiel zeigen, sondern nur im ganzen begreifen lässt, ist die psychologische Schilderung. Das scheint kaum möglich zu ersinnen, sondern wirklich innerlich erlebt. Aber wie? Die feinere geistige Entwickelung scheint oft in Zusammenhang mit körperlichen Gebrechen zu stehen. Dostojewski war Epilektiker, vielleicht hatte die Krankheit sein Gefühlsleben so verfeinert. Vielleicht hatte er thatsächlich mehr von seinen Schilderungen erlebt, als die Welt weiss. Wer will das sagen! — Von wunderbarer Feinheit sind die Träume Raskolnikows. Es fliesst durch sie dieselbe schwüle, unheimliche Atmosphäre, die ihn im Wachen umgiebt; nur noch ausgeprägter, gewissermassen abstrakter; wie ein Dunst von Blut und Thränen, der über den grossen Schlachtfeldern des Lebens aufsteigt. — Fast mit gleicher Breite wie der Held selber, ist eine andere Gruppe des Romans behandelt: Der Subalternbeamte Marmeladow, ein herzensguter Mensch, der aber unrettbar dem Trunk verfallen ist und im Rausch übergefahren wird, seine Tochter aus erster Ehe, Ssonja, und seine schwindsüchtige Frau mit drei Kindern. Niemals hat eine Menschenhand quälender und grausenhafter die zermalmende, vertierende Not gemalt. Wir sehen mit greifbarer Deutlichkeit das enge, kalte Zimmer vor uns, feucht von der trocknenden Wäsche, die allnächtlich gewaschen werden muss, da nur diese wenigen Stücke da sind. Wie ein Tier im Käfig wandert das unglückselige Weib darin auf und ab, fluchend und schimpfend, bis Not und Wahnsinn sie sogar aus dieser greulichen Höhle treiben auf die Strasse, wo sie sterbend zusammenbricht. Für einen Augenblick kommt ihr die Vernunft wieder, als sie den Geistlichen sieht. „Habt ihr denn einen Rubel übrig?“ ruft sie. „Auf mir lasten keine Sünden. Ich habe ge-

nug gelitten, Gott muss mir auch so verzeihen, und will er es nicht, dann ist es auch nicht nötig.“ Ja, das ist der Menschheit ganzer Jammer, nicht wie Goethe ihn schildert, aus dessen Dichterseele noch ein voller verklärender Strahl von Schönheit in Gretchens windende Todesnot fällt, sondern wie er täglich Millionen verlorener Menschenkinder zerstampft in Schmutz und prosaischer Thorheit und dumpfer, zitternder Qual. Wie ein unartikulierter, heiserer Schrei steigt aus diesen Schilderungen die furchtbarste Anklage, welche je gegen den unbegreiflichen Gott erhoben ist, der in majestätischem Schweigen herabsieht auf eine Welt, in der solches geschehen darf. — Will man rein künstlerische Einwendungen gegen das Buch erheben, so könnten sie sich nur gegen die Figuren Ssonjas und Swidrigailows richten. Ob soviel Reinheit und Güte noch in einer Gefallenen überleben können, bleibt uns doch zweifelhaft, und in der Schilderung des Wüstlings liegt etwas, das uns nicht mehr wie objektive Stimmung, sondern wie wirkliche Krankheit des Verfassers gemahnt. Die Figur bekommt etwas unheimlich Gespenstiges. Wir wissen nicht mehr, was wir von seiner Vergangenheit, seinen Visionen und den seltsamen Bildern seines letzten Traumes halten sollen. — Einer der grossartigsten künstlerischen Vorzüge ist das Festhalten eines bestimmten Grundtons auch in den Schilderungen der Örtlichkeit. Die Handlung spielt sich ganz in dem schlimmsten Stadtviertel, in der Umgebung des Heumarkts, ab. Man glaubt fast die schwere, verpestete Luft zu atmen, die über jenen schmutzigen Gassen und Höfen liegt; dieselbe dumpfige Atmosphäre des Elends, die auch den Sinn der Menschen vergiftet. — Wunderbar ist die Ähnlichkeit des unseligen Rodion mit Hamlet. Ein seltsamer Gedanke, den britischen Koloss, um den die wildesten Leidenschaften nur zu wettern scheinen wie Gewitter um ein eisfunkelndes Gebirge, in Vergleich zu setzen mit Dostojewski, dem Kranken, dem das Leiden durch alle Nerven zuckt wie ein Krampf. Und welcher Abstand zwischen dem interessanten, geistreichelnden Königssohn und dem zerlumpten Studenten, dem man auf der Strasse aus dem Wege geht. Und sie sind doch Blut von einem Blut. Hamlet hat ganz ähnliche Theorieen. Wenn sich „gemeine Naturen zwischen die entbrannten Degenspitzen drängen“, kommt es ihm auf einen Mord gar nicht an, und er hat auch nicht einmal nachträgliche Skrupel. Bei ihm liegt der psychologische Kampf mehr vor der That, er hat etwas weniger Mut und etwas weniger Gewissen. Von Reflexion zerfressen sind sie beide gleich, und über beiden liegt derselbe rätselhafte Hauch eines mitgeborenen Unglücks, der sie von der Welt trennt. Ich stehe nicht an es auszusprechen, dass Raskolnikow eine Leistung ist, die dem englischen Dichter wahrscheinlich ebenso unerreichbar gewesen wäre, wie die Zeichnung des Dänenprinzen dem Russen. Wer weiss, wie die Zukunft urteilen wird. Vielleicht ist gerade dieses fürchterliche Buch bestimmt, der Nachwelt die Zustände eines mächtigen Volkes zu spiegeln in einer Zeit, als der Schmutz des Heumarkts seine edelste Jugend entarten durfte, um daraus Mörder und Verschwörer zu machen. Unter den andern Romanen Dostojewskis sind

mir als die bemerkenswertesten erschienen „Arme Leute“ und „Aus dem toten Hause“. Das letztere Buch schildert das Leben in einem sibirischen Zuchthause, wie der Verfasser es kennen gelernt hatte, und hat ein Interesse, das über die rein litterarische Bedeutung hinausgeht; aber auch rein künstlerisch angesehen sind die Schilderungen ausserordentlich wertvoll. Man kann das von den übrigen Büchern nicht wohl sagen. Einige Wunderlichkeiten des Vortrags sind auch in „Schuld und Sühne“ bemerkbar. Der Erzähler wirft die Thatsachen zuweilen durcheinander; statt dass er direkt sagt, was eine Person im gegebenen Augenblick denkt oder erlebt, sagt er: später fiel ihm ein, dass er in diesem Augenblick etc. Nach ausführlicher Wiedergabe der direkten Rede einer Person mit sorgfältigster Beibehaltung selbst jeder Interjektion sagt er einmal: so, oder ungefähr so, drückte er sich aus. Diese kleinen Wunderlichkeiten erweitern sich in andern Büchern zu groben Unarten, die die ganze Erzählung ungeniessbar machen; so ist z. B. in „Junger Nachwuchs“ der Vortrag geradezu unerträglich. Der Roman giebt sich in Form von Memoiren eines Halbverrückten, ohne dass eine künstlerische Nötigung für ein solches Wagstück ersichtlich wäre; man kann aus derartigen Voraussetzungen unmöglich eine Entschuldigung für vollkommene Verworrenheit in drei langen Bänden ableiten. Immer wieder hat der Verfasser etwas vergessen, was er nachträglich erzählen muss, wenn wir bereits in ganz andern Situationen sind; dann greift er wieder ohne Not vor, so dass wir alles Wichtige in Momenten erfahren, wo wir uns noch nicht oder nicht mehr dafür interessieren. Zuweilen kommt für ein paar Seiten eine gewisse Konsequenz in die Schilderung, und wir atmen auf; sofort wird aber alles durcheinandergerüttelt wie in einem Kaleidoskop, und wir sehen nur noch verworren, sich kreuzende Fäden, an denen hin und hergezerrt wird. Häufig wird unsere Aufmerksamkeit pomphaft und geheimnisvoll angeregt durch Wendungen wie: „Jetzt ereignete sich etwas Unerhörtes“, „Jetzt müssen wir von einem Umstande reden, der meine ganze Existenz bestimmte“, ohne dass irgend etwas Auffallendes geschähe, und wenn wir es am wenigsten erwarten, geschieht plötzlich das Unglaublichste. Schliesslich wird man so nervös, als ginge man über einen dunkeln Korridor mit Treppenabsätzen und Fallthüren. Die „Gebrüder Karamasow“ sind bei allen grossartigen Vorzügen, die in dem gesamten Entwurf wie in Episoden liegen, nicht viel geniessbarer, und hier, wo keine äussere Erklärung da ist, sehen wir ganz deutlich, dass die Zerfahrenheit nur unkünstlerische Manier des Verfassers ist und auf krankhafter Zerrissenheit seines Geistes beruht.

III.

Der französische Roman zeigt in seiner historischen Entwicklung gewisse eigenartige Elemente, die etwa durch „Le roman comique“, „Les bijoux indiscrets“ und „Manon Lescaut“ angedeutet werden. In dem Wesen des Volkes liegt ein besonders scharfer Sinn für die materiellen Seiten unserer Existenz, und damit hängt manches andere

zusammen — besonders eine viel freiere Auffassung sexueller Verhältnisse, als wir sie kennen — was zu einer besondern Art führt, die Welt zu zeichnen. Wie diese Elemente sich mit fremden Einflüssen kombiniert haben, wie sie mit den allgemeinen Zeitverhältnissen und den besondern litterarischen Verhältnissen zusammenwirkten, um die heutige naturalistische Bewegung hervorzubringen, kann hier nicht näher ausgeführt werden. Im allgemeinen erscheint diese Bewegung mir als ein Teil der Reaktion gegen die Übertreibungen des Humanismus, und daraus erklären sich auch ihre eigenen Übertreibungen. Das vorige Jahrhundert zeigte das erste gewaltige Anschwellen der Flutwelle, die sich in der zerschmetternden revolutionären Litteratur gewissermassen überstürzte; sie wich zurück und machte einer Periode der Romantik Platz. Jetzt ist sie mit erneuter Kraft wiedergekehrt; ob sie schon diesmal ihr Ziel erreichen wird, mag zweifelhaft sein; da es mir aber unzweifelhaft ist, dass die grossen kulturgeschichtlichen Bewegungen mehr sind als ein blosses Spiel der Kräfte, glaube ich auch an ein praktisches Resultat, und dieses Resultat wird nach meiner Überzeugung früher oder später die Vernichtung der Herrschaft jener einseitigen Kunstrichtung sein, welche auf dem Humanismus ruht. Wir können dieselbe Bewegung bei uns und überall verfolgen, wenngleich zeitlich und formell nicht alles Einzelne sich deckt.

Der grosse Vorläufer, oder wenn man will, bereits der erste grosse Schriftsteller der besondern Richtung des Romans in Frankreich ist Balzac; ihre heutigen charakteristischen Formen begann sie erst gegen 1850 anzunehmen, und vielleicht könnte man sie von dem Erscheinen von Flauberts „Madame Bovary“ datieren. Ein allgemeines Urteil über sie zu geben ist nicht leicht, denn sie umfasst Talente des verschiedensten Ranges, Theorieen der verschiedensten Schattierung, und, kurz gesagt, viel Gutes und Schlechtes. Wenn ich den Umfang der Produktion und die allgemeine Bedeutung, besonders durch den geübten Einfluss, ins Auge fasse, so erscheinen mir als die bemerkenswertesten Typen Zola und Maupassant. Der erste bezeichnet in seiner Theorie wie in seinen Romanen die heftigste Opposition, die krasseste Übertreibung; der zweite zeigt bereits den Weg, wie diese Übertreibung sich in ruhige Kunst umsetzen und zum Fortschritt werden wird. So kann eine Skizze dieser beiden noch am ehesten eine Skizze der ganzen Bewegung geben.

In seinem Essai „Le roman expérimental“ erklärt Zola, der Roman werde eine ungeheure Bedeutung erlangen, da er im Begriff sei, ein Zweig der exakten Wissenschaft zu werden. Der Schriftsteller müsse genau so experimentieren, wie der grosse Physiologe Claude Bernard der Physiologie es vorschreibt; man müsse Beobachtung und planvolles Denken mischen, indem man ein genau bekanntes Individuum in eine neue Umgebung bringe und nun die gegenseitige Wirkung studiere. Die Resultate dieser Methode würden für die Kenntnis des Menschen und der Sociologie ebenso grossartig sein, wie die Erfolge der medizinischen Forschung für unsern Körper. — Die Abenteuerlichkeit dieser Theorie liegt für jeden auf der Hand, dessen

Blick nicht durch die Heftigkeit des Parteikampfes getrübt ist; jedes Kind kann den fundamentalen Fehler der Rechnung sehen. Der Physiologe bringt seine Versuchsobjekte in gewisse Lagen, um dann nur zu beobachten; der Autor hingegen müsste auch die Stelle der Natur vertreten; der ganze Vorgang würde sich nur in seinem kombinierenden Geiste abspielen. Es ist einfach absurd, selbst dem mächtigsten Gestirn die wissenschaftliche Zuverlässigkeit der Naturgesetze zuzuschreiben; man muss die Idee in dieser Form also einfach fallen lassen, und es bleibt nur zu suchen, was in ihr Wesentliches oder Brauchbares steckt. Wenn wir seine sonstigen Auslassungen zur Vervollständigung heranziehen, scheint mir das Wesentliche in Zolas Ideen etwa Folgendes: Der Grundirrtum der bisherigen Richtung war, den Roman als eine blosse Beschäftigung der Phantasie aufzufassen. Es kommt nur darauf an, die Menschen und die Dinge so zu zeigen, wie sie sind, d. h. wie sie einem normalen, wissenschaftlich beobachtenden Menschen erscheinen. Dieses Beobachtungsmaterial muss möglichst vollständig gegeben werden; keinesfalls darf irgend etwas aus dichterischen oder gesellschaftlichen Rücksichten unterschlagen werden. Gegenüber dieser strengen Wahrheit müssen eine künstlich arrangierte Handlung und besondere dichterische Effekte ganz zurücktreten, da sie zur Lüge führen. Der Schriftsteller hat nur klar seine Menschen und ihre Umgebung zu bestimmen, und mit dem Verstande alle weiteren Kombinationen zu entwickeln, so baut sich die Handlung von selbst. Die geistigen Bewegungen des Menschen sind genau so zu beurteilen, wie seine körperlichen Eigenschaften. Ein streng wahrer Roman wird die Psychologie erweitern. Er wird endlich auch einen grossen praktischen Nutzen haben, indem er faktisches Material zur Lösung socialer Fragen liefert. Der Schriftsteller muss sich also so enge wie möglich an Thatsachen halten; wie der Naturforscher einzelne Beobachtungen, so muss er „documents humains“ sammeln. — Die Einseitigkeiten dieser Theorie sind so leicht nachzuweisen, wie — bei jeder Theorie; unleugbar scheint mir aber, dass ein Kern von Berechtigung in ihr steckt. Wir sind gewohnt, die Litteratur als einen Teil unseres gesellschaftlichen Lebens zu betrachten, und in ihr dieselben Rücksichten zu beobachten, d. h. gewisse Funktionen unseres Organismus und gewisse Handlungen, die wir als niedere betrachten, ganz zu ignorieren. Das kann nur auf Kosten der Wahrheit geschehen. Dass diese Dinge unberücksichtigt bleiben dürfen, weil sie jedem geläufig und bei jedem gleich seien, und weil sie auf unsere Existenz keinen entscheidenden Einfluss üben, ist ganz offenbar durchweg falsch. Wir drängen vieles gerade zurück, weil seine Wirkung sonst gar zu gewaltig wäre; nur in der Notwendigkeit einer strengen Polizei liegt die Rechtfertigung unseres Benehmens; wir sind uns aber ganz klar, dass der Durchschnitt der Menschen am meisten von Faktoren bestimmt wird, von denen man öffentlich am wenigsten spricht. Diese Faktoren sind durchaus nicht gleich in den Individuen. Im gewöhnlichen Leben haben wir den ganzen Menschen vor uns und können in der Stille beobachten, soviel die Verhältnisse verlangen: in der Schilderung sind wir aber

ganz auf das angewiesen, was der Verfasser uns sagt, und wenn der uns nur soviel giebt, als die gesellschaftliche Konvenienz gestattet, werden wir auch nur konventionelle Bilder erhalten. Viel kommt ja darauf an, was man zeigen will; man kann zuweilen auch mit dieser Konvenienz auskommen; aber thöricht wäre es, gegenüber Pot-bouille sich auf die Iphigenie zu berufen. Ob Zola das Bürgertum von Paris richtig geschildert hat, mag dahingestellt sein; wenn aber der Schmutz in diesen Kreisen die Rolle spielt, die er ihm zuschreibt, so hätte er offenbar falsch schildern müssen, wenn er ihn ignorierte. Jeder ernste Schriftsteller, der unser Alltagsleben mit seinen wirklichen Motiven schildern will, empfindet den Zwang, den äussere Rücksichten ihm auferlegen und sucht ihn zu umgehen oder abzuwerfen. Wie oft hat man Goethe unmoralisch genannt, und jene vielberufene Situation in den Wahlverwandtschaften ist thatsächlich kühn genug. Zola ist nur dadurch neu, dass er ganz konsequent ist. Während bei allen Dichtern, die die Wahrheit suchen, in der Schilderung ein Kompromittieren zwischen der Wirklichkeit und der Konvenienz ist, sagt er alles heraus. In diesem Sinne kann man allerdings sagen, dass er wahrer ist als andere; aber ich will damit nicht behaupten, dass er im ganzen mehr Recht hat; jener Konflikt hat doch eine tiefe menschliche Berechtigung, und dass die Methode Zolas überall durchgeführt würde, ist überhaupt garnicht auszudenken; es bleibt nur die Frage, ob sie überhaupt zu dulden ist. Ich persönlich würde diese Frage, wie alle ähnlichen, im Sinne einer grösseren Freiheit entscheiden; es ist nicht möglich, die Wahrheit überall zu sagen; aber es liegt im Interesse der Menschheit, das sie irgendwo gesagt werden kann. — Eine andere Frage ist es, ob die Schilderungen Zolas die verpönten Elemente wirklich in einem Masse anwenden, das der Wahrheit entspricht, ob er nicht übertreibt. Das thut er ganz unzweifelhaft, wenigstens zuweilen; die Breite, mit der er peinliche Dinge schildert, entspricht offenbar nicht immer dem Zweck. Es ist aber nicht Behagen am Schmutz, vor allem nicht die Absicht, heimlich zu reizen, die ihn treibt; es ist teils bewusste, teils unbewusste Opposition. Die Art, wie er sexuelle Verhältnisse behandelt, ist nie sinnlich erregend; sie ist eher unangenehm durch ihre plumpe Breite; er benimmt sich wie ein Arzt bei einer notwendigen schmutzigen Verrichtung. Ihn einen Pornographen zu nennen, halte ich daher für sehr ungerecht, und wenn er von vielen wegen seines Schmutzes gelesen wird, beweist das weniger gegen ihn, als gegen diese vielen, und bestätigt eher seine Schilderung der Menschen. Es ist merkwürdig, wie inkonsequent die Welt in dieser Beziehung ist. So kann sich z. B. Scherr in seiner Litteraturgeschichte gar nicht genug darüber ereifern, dass man sich in Deutschland um den modernen „Abhub, Schund und Unflat“ überhaupt kümmere. Von einem Meister, wie Daudet, weiss er nur wegwerfend zu sagen, dass in einem seiner Romane Kantharidenpillen das Grundmotiv der Handlung abgeben (was nebenbei gar nicht wahr ist). Dagegen hebt er Rabelais in den Himmel. Nun verschwindet das Stärkste, was Zola in „La terre“ geleistet hat, vollständig gegen die ungeheuerlichen

Zoten im Gargantua. Ich begreife um so weniger, worauf diese verschiedene Beurteilung beruht, als Zola im Grunde einem ernsten Zweck folgt, und bei Rabelais nur die Lust an der derben Zote herrscht. Man möchte fast vermuten, Scherr habe die Sachen gar nicht gelesen. Jedenfalls redet er ebenso ins Blaue, als wenn er Flaubert umfassende Vorstudien zu „Salammbô“ machen lässt, ohne uns anzudeuten, wo jemand solche über das alte Carthago machen konnte. Wenn man dergleichen nur bei dem litterar-demokratischen Hanswurst läse, wäre das schliesslich gleichgiltig; merkwürdigerweise findet sich jenes Urteil auch sonst häufig genug. Ich denke mir, wessen Tugend sich nicht an Rabelais stösst, der wird auch Zola schon vertragen. — Ob der Roman die Aufgabe haben darf, praktischen Nutzen zu stiften, ist eine Frage, die das Leben betrifft, und kann folglich nicht rein ästhetisch entschieden werden. Es steht mir ganz fest, dass all unser Denken und Handeln als höchstes Ziel das Wohl der Menschheit haben muss. Nicht von allem, was wir thun, ist ein direkter Nutzen zu erwarten, vielmehr verlangt jenes höchste Ziel, dass wir Vollkommeneres durch Einseitigkeit erreichen; wenn wir aber in Einzelheiten unsicher werden, müssen wir immer jenen letzten entscheidenden Massstab anlegen. Die Medizin mag sich in Specialitäten spalten und wissenschaftlich den Kranken als Material ansehen; wenn ich aber entscheiden sollte, ob das Gutachten eines Specialisten zu einseitig war, würde ich fragen, ob er dem Patienten durch seine Einseitigkeit genützt oder geschadet hat, und in jedem speciellen Fall muss man vom Arzt das Aufbieten all seines Wissens verlangen. So mag die Kunst der Menschheit im ganzen am meisten nützen, indem sie sich exklusiv entwickelt und nicht stets an unmittelbaren Nutzen denkt; sowie aber diese Auffassung irgend welche nutzbringende Leistung verhindern will, muss sie vorweg im Unrecht sein; es ist ganz überflüssig, weiter zu reflektieren. Hat nun Zola etwas Nützliches geleistet, indem er eine Kunstform anwendete? Ich meine, unzweifelhaft ja. Ich will mich an den „Germinal“ halten. Will man wirklich behaupten, dass durch rein wissenschaftliche Abhandlungen dasselbe zu erreichen gewesen wäre, wie durch dieses Buch? Statistik und Schilderungen haben wir genug gehört, aber sie setzen sich nie in volle Bilder um, und sie führen nur zu Massregeln vom grünen Tisch, die immer wieder ihren Zweck verfehlen. Wer ins Leben eingreifen will, muss das Leben kennen. Wir wollen das aber heut alle ein wenig; jeder möchte mitwirken oder doch mitdenken in den grossen Problemen, die Lage unserer leidenden Mitbrüder zu verbessern, und doch sind nur wenige in der Lage, die untern Klassen zu beobachten. Germinal zeigt uns die Bergwerksarbeiter ganz, wie sie sind. Wir leben mit ihnen, wir lernen sie bis auf ihre kleinsten Gewohnheiten kennen, wir sehen, was an berechtigten und unberechtigten Wünschen in diesen engen Köpfen lebt, welche Gefühle verrohen oder verkümmern, und welche normal bleiben; wir sehen sie hungern und freveln, wir sehen sie zu Bestien werden und in blinder Wut zerstören gerade das, wodurch sie ihr Leben fristen. Wir begreifen, wie Recht und Unrecht unentwirrbar in-

einandergreifen und wie die Hilfe nicht aus dem engen Kreise kommen kann; wir lernen Mitleid mit dem Arbeiter und wir werden vor dem verhängnisvollen Irrtum gewarnt, die Roheit zu verkennen, die von seiner Lage nun einmal untrennbar ist. Ob dies oder jenes Detail nicht eben so gut hätte wegbleiben können, sei dahingestellt; im ganzen ist die Behandlung des Gegenstandes zweckentsprechend. Wir dürfen die Einzelheiten, welche uns schmutzig oder greulich scheinen, nicht an unserer Existenz abmessen, sondern an der Bedeutung, die sie für die geschilderten Kreise haben, und daran, wie sie uns die Existenz des Arbeiters anschaulich machen. Der Germinal hat das unschätzbare Verdienst, einen neuen segensreichen Weg zu zeigen. Den physischen Ekel, der die meisten Gebildeten im Leben von den untersten Ständen trennt, möchte unsere überfeinerte Litteratur noch durch einen ästhetischen Ekel verschärfen. So sind wir dahin gekommen, dass wir in einem verhängnisvollen Moment alle Fühlung nach unten verloren haben. Der Arbeiter erscheint uns entweder als ein Vieh oder in sentimentaler Beleuchtung ohne weiteres als „brav“; eine Auffassung ist genau so thöricht und so gefährlich wie die andere, und es wäre eines der edelsten Verdienste der Litteratur, wenn sie beitragen könnte, hier ein natürlicheres Verhältnis herzustellen, indem sie uns unsere Mitgeschöpfe ohne Abneigung und ohne Beschönigung einfach zeigte, wie sie sind. — Die Manier Zolas hat Vorzüge und Schwächen; oft zeigt er mit grosser Kühnheit eine ganz neue Beleuchtung, eine durch und durch originelle Auffassung der Menschen und Dinge, oft ist er nur gesucht und weitläufig. Merkwürdigerweise hat er selber besonders ausgeprägt die dichterische Neigung des Symbolisierens, gegen die er sich in der Theorie so scharf wendet. Wenn er mitunter die Personen gar zu sehr wie Sachen behandelt, so behandelt er umgekehrt die Sachen oft zu sehr wie Personen. Die Lokomotive, die Maschinen des Bergwerks werden zu lebenden Wesen; eine üppige Vegetation, eine weite steinige Ebene personificieren sich; Luft und Pflanzen sind nichts als die Stimme der Toten und greifen geheimnisvoll in die Existenz der Lebenden ein; der verwesende Körper einer Courtisane ist ein Bild des Kaiserreichs. Mitunter mischen sich geradezu mystische Züge ein. Ein Kind wittert bereits die leise erwachende Neigung der Mutter zu einem Manne und wie zur Strafe erkältet es sich tödlich, während die Mutter abwesend ist und einen wirklichen Fehltritt begeht. Besonders störend macht sich in den ersten Romanen die mangelhafte Komposition bemerkbar, was um so auffallender ist, weil in einigen eine Tendenz fast doktrinär hervortritt. In „La joie de vivre“ wird sie sogar durch den Titel markiert, und gerade hier hat man grosse Mühe, sie überhaupt in der Ausführung herauszufinden. Es herrscht offenbar das Bestreben, alle Spuren der Absichtlichkeit zu verwischen, den Ereignissen soviel Zufälliges zu lassen, dass sie den vollen Schein des Lebens behalten; aber in dem engen Rahmen eines Buches wird dieses Bestreben oft lediglich unkünstlerische Zwecklosigkeit. Im Lauf der Produktion hatte sich dieser Mangel dem gesunden Gefühl Zolas offenbar bemerkbar ge-

macht, und er schlug später beinahe in sein Gegenteil um. Die letzten Romane zeigen eine übertrieben deutliche Gruppierung nach einem bestimmten Gesichtspunkt; sie wirken beinahe wie Ausstattungsstücke, in denen alle Effekte, die aus dem Stoff fliessen, planmässig der Reihe nach vorgeführt werden.

Das grosse Lebenswerk Zolas nennt sich: „Les Rougon-Maquart. Histoire sociale et naturelle d'une famille sous le second empire.“ Es ist eine Serie von 20 Romanen, deren erster 1868 und deren letzter 1893 erschien. Es soll die Durchführung jener abenteuerlichen Idee sein, dass der Roman ein Zweig der exakten wissenschaftlichen Forschung werden müsse. Zola will das Problem der Erblichkeit studieren, indem er hereditäre Neurose vier Generationen hindurch in den Verästelungen einer Familie durch alle Gesellschaftsklassen verfolgt. Er hatte von vornherein einen Stammbaum ausgearbeitet, nach dem er sich den Inhalt jedes Romans planmässig zurechtlegte, und auf den er mit grossem Stolz wiederholt verweist. Der konkreten Durchführung eines so unklaren Gesetzes wissenschaftliche Bedeutung beilegen wollen, ist einfach komisch, und diese Marotte muss man vorweg aufgeben, so sehr sich der Verfasser als Mediziner geberden mag; dass seine Kombinationen glaubwürdig sind, soll deshalb nicht geleugnet werden. Thatsächlich lässt Zola die angebliche Hauptidee in vielen Romanen ganz fallen; er wahrt immer soweit die Form, dass er überall mindestens ein Mitglied der Familie auftreten lässt, aber sie zeigen oft nur Durchschnittseigenschaften und sind ohne Bedeutung für die Handlung. Noch einige andere Tendenzen prägen sich in dem Cyklus mit fast gleich starker Betonung aus. Das zweite Kaiserreich soll als faulender Organismus geschildert werden, der unrettbar dem Untergange zutreibt; die wichtigsten Lebenskreise sollen gezeigt und die wichtigsten socialen Probleme studiert werden; so bilden z. B. das Landvolk, die Bourgeoisie, die Prostitution, die Börse, der Krieg den Inhalt einzelner Bücher. Es ist am besten, wenn man bei der Beurteilung ganz von den Pretensionen und Theorieen des Verfassers absieht und lediglich jedes einzelne Buch aus sich beurteilt. Da liesse sich jene bereits erwähnte ungefähre Einteilung in die früheren, lockerer komponierten und die späteren schroff tendenziös komponierten machen. Das Meisterwerk der erstern Gattung ist „L'assommoir“, das der zweiten „Germinal“, und beides sind ebenbürtige, überragende Leistungen. Bei weitem am schwächsten finde ich „Docteur Pascal“. Die wissenschaftliche Marotte macht sich unerträglich breit. Indem der gute Doktor sämtliche dossiers mit ihren documents humains vorholt, um gleichsam in einer Schlussapotheose die Bedeutung des Stammbaums zu erläutern, wird er nur schrecklich langweilig und er beweist gar nichts. Viele Wendungen der Handlung erscheinen nicht glaubhaft oder zu abstossend. Dass die beiden Hauptpersonen überhaupt gar nicht auf die Idee kommen, sich zu heiraten, ist einfach unverständlich; denn es handelt sich nicht um eine principielle Abneigung gegen die Form; aus reiner Gleichgiltigkeit erfüllen sie nicht eine kleine Formalität, nehmen lieber die Verachtung der Welt auf sich und vergiften von

vornherein die Existenz ihres Kindes. Wie ein Mensch mit Zolas klarer Selbstkritik Scenen schaffen konnte, die so direkt ans grotesk Komische streifen, wie den Tod des Kindes durch Nasenbluten und vor allem die Selbstverbrennung des Säufers, ist geradezu unbegreiflich. Hervorragende Schönheiten enthält aber auch dieses Buch. Wie der Arzt in genauer Berechnung seines Todes die Minuten zählt, die der Zug braucht, welcher sein Liebstes zum letztenmale zu ihm trägt, ist eine Scene voll grosser und echter Wirkung. — Um die Manier Zolas zu charakterisieren, greife ich ein Buch der zweiten Serie heraus: „La bête humaine.“ Die Leitmotive sind die Eisenbahn und Jack the ripper. Die Lokomotive mit ihrem feinen Organismus und ihren vom menschlichen Verstande geregelten Leistungen bekommt selbst etwas Menschliches, und der Londoner Frauenmörder erinnert grauenhaft an die Tiernatur, die in uns steckt; beides drückt sich im Titel aus. Die Motive werden zusammengebracht, indem der Mörder Lokomotivführer ist, und die ganze Handlung ist daraufhin konstruiert. Der Eisenbahnbetrieb wird ganz systematisch vorgeführt; die Typen des Personals, ein grosser Bahnhof bei Tage und bei Nacht, das Lenken des Zuges, das Steckenbleiben im Schnee, eine Entgleisung etc., alles zieht an uns vorüber, durch recht geschickte Erfindung verbunden, ohne dass uns die Empfindung einer zu grossen Absichtlichkeit verliesse. — Jaques gehört zu der Familie. Er ist ein nüchterner und besonnener Mensch, der nur die fürchterliche Perversität hat, bei Frauen anstatt der Sinnlichkeit oder mit der Sinnlichkeit Mordlust zu empfinden. Wenn dieser Trieb in ihm erwacht, verliert er alle Widerstandskraft. *„C'étaient dans son être de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée.“* Man kann das auch äusserlich an seinen Augen bemerken. *„Ses yeux, qu'il avait larges et noirs, s'étaient comme troublés d'une fumée rousse qui les pâlissait. Les paupières battirent, les yeux se détournèrent, dans une gêne subite, un malaise allant jusqu' à la souffrance.“* Solche Krisen gehen zuweilen in vollkommene Bewusstlosigkeit über; wenigstens erinnert er sich nachträglich kaum mehr seiner Handlungen. Er begreift seinen Zustand als etwas Entsetzliches und erklärt ihn sich als eine Folge des degenerierenden Alkoholgenusses ganzer Generationen seiner Vorfahren. Aber noch eine andere Idee begleitet seine Anfälle, bei der der Leser nicht klar sieht, bis zu welchem Grade sie in sein Bewusstsein übergegangen ist, oder bis zu welchem Grade sie eine Erklärung des Verfassers bleibt. *„Chaque fois c'était comme une soudaine crise de rage aveugle, une soif toujours renaissante de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire. Cela venait-il donc si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes? Et il sentait aussi, dans son accès, une nécessité de bataille pour conquérir la femelle et la dompter, le besoin perverti de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on*

arrache aux autres, à jamais.“ Das hören wir immer wieder, fast mit denselben Worten, mitunter nur leicht variiert durch Wendungen wie: „*Il venait d'être emporté par l'hérédité de violence, par ce besoin de meurtre qui, dans les forêts premières, jetait la bête sur la bête.* Ist das wirklich die Lösung des grässlichen Londoner Rätsels? Vielleicht, aber recht überzeugen kann es uns nicht. Dass die Individuen nur als Glieder einer langen Entwickelungsreihe aufzufassen sind, begreifen wir mehr und mehr; wir haben aber den Atavismus nur in sehr rudimentären Thatsachen beobachtet, und wie Zola ihn bis zu halbbewussten Erinnerungen führt, ist doch beweislos, reine Willkür. Vielleicht lösen sich aus den Instinkten zuweilen ähnliche Empfindungen, aber wir wissen das nicht. Was sich in den Tiefen einer schwer kranken Seele abspielt, der wirkliche Wahnsinn, bleibt ein undurchdringliches Geheimnis. Zola wendet dieselbe Methode häufig an; wenn er irgend welche besondere psychologische Erscheinung in der Familie erklären will, sagt er, dass „*ça lui venait de très loin*“. Das ist schon richtig; alles an uns kommt sehr weit her; aber was hilft uns dieses allgemeine Wissen? Können wir damit irgend eine bestimmte Erscheinung erklären? Und vor allem, liegt das Gefühl dafür so ausgeprägt in den Individuen, wie Zola andeutet? Die Art, wie er immer jene stereotypen Sätze wiederholt, ist nur ein Notbehelf; sie verdeckt seine Unfähigkeit etwas auszusprechen, was eben unaussprechlich ist. Sie entspricht ausserdem einer rein äusserlichen Manier, die sich auch bei andern Figuren zeigt. Wie Wagner eine gewisse Tonfigur, giebt er ihnen einen Satz mit, der jedesmal anklingt, wenn sie auftreten. Flore erscheint: „*avec sa haute taille de vierge guerrière, dédaigneuse du mâle, coiffée de son lourd casque de cheveux blonds.*“ Phasie wird von ihrem Manne langsam vergiftet, „*comme un chêne est mangé par un petit insecte.*“ — Noch eine besondere Mordaffaire ist in die Handlung verflochten, die mehr der äusseren Anregung der häufigen Eisenbahnmorde als der Grundidee entsprungen ist und stellenweise der Erzählung den Charakter eines Kriminalromans giebt; aber man braucht das nur mit Ähnlichem zu vergleichen, um die grosse künstlerische Überlegenheit Zolas zu fühlen. Wie Jaques allmählich den Zusammenhang errät bis zu jener Liebesnacht, in der er das Geständnis hört; wie der Staatssekretär aus einer kleinen Unvorsichtigkeit plötzlich die Mörderin durchschaut; wie bei der Gerichtsverhandlung einen Augenblick alle das Gefühl haben, dass die Wahrheit in der Luft liege, als der wirkliche, nicht beargwohnte Mörder an die Schranke tritt — das alles ist von höchster Wahrheit und Feinheit. Überhaupt zeigt sich in der Behandlung aller seiner Figuren der Verfasser als ein Künstler ersten Ranges, wenn man von den angedeuteten Einschränkungen absieht, zu denen ich die befremdende Ahnung zählen möchte, welche Jaques immer bei dem Anblicke des Hauses hat, in dem er später seine Blutthat ausführt. Einzelne Scenen sind grossartig. Dahin rechne ich auch den Schluss: die führerlose Lokomotive, welche mit ihrer Last von Menschen dem Verderben entgegenrast — ein Bild der blinden Bestie und jenes

fürchterlichen Krieges, des letzten kaiserlichen Verbrechens. „*Il roulait, il roulait, dans la nuit noire, on ne savait où, là-bas. Qu' importaient les victimes, que la machine écrasait en chemin! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue et ivres, qui chantaient.*“ Und unwillkürlich fällt mir dabei die andere Todesfahrt ein, welche Kellers Liebespaar den stillen Fluss hinab thut, und mir ist, als beleuchte der Vergleich plötzlich zwei Volksseelen bis in ihre tiefsten Tiefen. Nein, diese Kunst kann nie die unsere werden, oder wir müssten erst unsere Seele vertauschen; aber das darf uns nicht hindern, fremde Art anzuerkennen, und trotz aller Einwendungen müssen wir gestehen, Zola ist ein grosser Künstler. Ich betrachte ihn als einen Beweis, dass ein ganzer Mann, der etwas Eigenes in sich hat und weiss, was er will, auf die Dauer selbst seinen Gegnern Achtung abnötigt. Seine letzten Romane sind von der ganzen Welt mit besonderer Spannung erwartet worden, denn es handelte sich um wichtige Dinge, und man traute seinem unbestechlichen Verstande wie einem entscheidenden Richter. Im ganzen hat er diese Erwartung nicht getäuscht. Man kann fast an allen grosse Ausstellungen machen, aber seine Schilderungen der Börse und des Krieges geben uns doch lebendigere und klarere Bilder, als wir bisher hatten; mindestens sind sie durch ihren Umfang instruktiver. Die einzelnen Gefechtsscenen würden gegen Tolstoi freilich kaum den Vergleich aushalten. Ich möchte ihn nach seiner Beanlagung auch einen Dichter nennen. Zweifellos arbeitet er mehr mit dem Verstande, aber mit dem allein schafft man solche Werke nicht. Der bescheidene Lessing lehnte jenes Prädikat ab, und die Welt giebt es ihm doch, denn sie schätzte seine schöpferische Begabung nach dem Erfolge richtiger als er. Mit dem Franzosen ist es nicht anders. Ob man ihn aber Dichter heisse oder nicht, sicher ist, dass er etwas Bedeutendes geleistet hat, dessen Einfluss schon jetzt historisch feststeht, mag auch seine Form vergriffen sein.

Wenn Zola im ganzen als der Mittelpunkt der Bewegung betrachtet werden muss, so ist er doch selbstverständlich nicht ihr einziger Vertreter, so wenig er ihr Urheber ist. Eine grosse Zahl von Talenten mit einer riesigen Produktion gruppieren sich um ihn, und wie es immer so ist, sind die Jünger zum Teil noch viel krasser als der Meister selbst. Wenn man mehr nach hervorragenden Leistungen sieht, als nach der Breite des Schaffens, ist er vielleicht nicht einmal der Grösste der Schule. „Madame Bovary“ ist eigentlich unübertroffen geblieben, und was sich zur Verteidigung des Naturalismus sagen lässt, hat Flaubert auch bereits in dem Auszug aus der gerichtlichen Verhandlung gesagt, welchen er seinem Buch anhängte. Als ein ebenbürtiges Meisterwerk erscheint mir „Germinie Lacerteux“, von den Gebrüdern Goncourt. Es ist die Lebenstragödie eines armen Dienstmädchens. Schutzlos in die Grossstadt geworfen, wird sie brutal vergewaltigt. Sie hat das Glück, Dienst bei einem

alten Fräulein zu finden, von dem sie fast wie ein eigenes Kind behandelt wird. Sie fasst eine Neigung zu einem jüngeren Menschen als sie, einer Bestie, der ihr alle Ersparnisse abnimmt, für den sie sich sogar tief in Schulden stürzt, und der sie dann verlässt, nachdem er sie raffiniert gequält hat. Ihre moralische Widerstandsfähigkeit ist seitdem gebrochen und sie sinkt von Stufe zu Stufe; ihre Herrin bleibt ihr einziger Halt und dadurch spaltet sich allmählich ihr Leben. Am Tage thut sie ihre Schuldigkeit als ehrbares Mädchen, und in der Nacht sucht sie sich durch verzweifelte, wüste Orgien zu betäuben. Schliesslich zieht dies wüste Leben ihr ein Lungenleiden zu, und mit ihrem Tode bricht die Lüge ihres Daseins zusammen. Es ist eine traurige Alltagsgeschichte; der Verfasser nennt sie selbst „la clinique de l'amour“; er wollte zeigen, wie die gewaltigen Kräfte des Lebens unten ebenso erschütternd wirken wie oben. Und zweifellos hat er verstanden, diesem trüben, schmutzigen Stoff dichterische Wirkungen abzugewinnen. *„Elle laissait venir à son oreille ce bruit doux de la mort, qu'on entend derrière la vie comme une chute lointaine de grandes eaux qui tombent, en s'éteignant, dans le vide.“* Von tiefer Stimmung ist z. B. auch die Schlussscene, wo die alte Dame das Grab ihrer Dienerin sucht, das nicht mehr festzustellen ist, und wie sie zwischen zwei frischen Gräbern niederkniet, — wo ihr Gebet nicht mehr der einen Unseligen, sondern der schuldigen und leidenden Menschheit gilt. — Ich kann mir nicht versagen, einige Worte der Vorrede zu citieren. *„Aujourd'hui, que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et la recherche psychologique, l'histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas faire oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines autrefois faisaient toucher de l'oeil à leurs enfants dans les hospices, la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: Humanité; — il lui suffit de cette conscience: son droit est là.“* — Vielleicht ist der Standpunkt falsch; aber es scheint mir, dass mehr wahrer Idealismus darin steckt, als in hundert Abhandlungen über das Schöne.

Trotz aller Einseitigkeiten, zu welchen die Hitze des Kampfes die Naturalisten hingerissen hatte, fühlten die Führer sehr wohl die Mängel der Bewegung, denn es waren im Grunde sehr verständige, klar denkende Leute. Zola war sich ganz bewusst, dass in seiner Manier viel Zufälliges, viel Übertreibung liege, und protestierte wiederholt gegen die Unterstellung, als ob er verlange, dass die Produktion überhaupt auf seinen persönlichen Ton gestimmt werden solle. Das einzige, was er verlange, sei, dass man überhaupt ein eigenes Schauen habe und den Mut, es auszusprechen; er begreife aber wohl, dass jemand die Welt mit ganz andern Augen sehen

könne als er. Es ist gewiss ein Zeichen für seine und seiner Genossen Intelligenz und künstlerischen Geschmack, dass auch ihre unerhörten Erfolge sie nicht verblenden konnten. Sie sahen, dass sie bei all ihrem Talent doch nicht berufen wären, das Höchste zu leisten, was sich innerhalb dieser Kunstauffassung leisten liesse, und dass der Kampf, den sie so lange geführt hatten, sie einseitig gemacht hatte. Es lag in den Geistern eine unbestimmte Erwartung wie eines Messias, der frei und gewaltig sich über das Gedränge heben sollte, um durch sein geläutertes Können auch die letzten Zaudernden für das neue Evangelium zu begeistern. Dies Hoffen lag z. B. in den Worten Goncourts, dass dem die Zukunft gehöre, dem es gelänge, nach den Grundsätzen des Realismus die höheren, gebildeten Klassen zu schildern; das einfache Volk, der rohe Arbeiter seien bald durchschaut; die feineren Schattierungen der höchsten Intelligenz verlangten eine Meisterhand, und wenn die sich in der neuen Schule fände, werde sie den entscheidenden Sieg erringen. Diese Meisterhand fand sich. Mit Staunen sah die Welt, wie plötzlich ein Talent sich aufrichtete, gewaltig und in sich fertig, ohne dass man es hatte wachsen sehen. Das erste, was man von Maupassant sah, zeigte ihn bereits als den Meister, der seiner Mittel ganz sicher ist, und seitdem war seine Laufbahn eine Kette von Erfolgen, in denen er sich immer wieder noch selbst zu überbieten schien. War man fast bestürzt über eine Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, die unerschöpflich schien, so stieg die Bewunderung mit jedem Buch für die Meisterschaft, die in dieser unendlichen Fülle nie versagte und für das Einfachste wie für das Seltsamste stets die richtige Farbe und das treffende Wort fand. Und als man schon glaubte, die Grenze seines Talents festgestellt zu haben in der Specialität der kurzen Erzählung, wusste er noch der Welt und seiner Kunst neue Seiten abzugewinnen, indem er sich als Meister auch des gross angelegten Romans zeigte. Ein Jahrzehnt lang sprühte dies mächtige Gehirn von Geist und Phantasie, wie ein Feuerwerk verschwenderisch seine Leuchtkugeln zerstreut. Ach, nur ein Jahrzehnt! Wie ein Meteor war er emporgestiegen, plötzlich und blendend, und wie ein Meteor sank er hinab in die grässliche Nacht des hoffnungslosen Wahnsinns und des Todes. Er hatte das deutlich kommen gesehen, und er war auf der Hut. Aber die Welt auch. Sie hatte fürsorglich die Kugeln aus seinen Revolverpatronen entfernt; als er sich verzweifelnd die Adern aufriss, wusste sie seine Wunden zu heilen, und so rettete sie ihn für zwei Jahre voll tierischer Stumpfheit und gelegentlich aufflackernder Bewusstseinsqual. So will es unser Sittengesetz.

1880 gab Zola mit fünf jüngeren Naturalisten unter dem Titel „Les soirées de Médan“ einen Band Erzählungen heraus, die ihren Stoff aus dem Soldatenleben und dem Kriege nahmen. Im ganzen ist das Buch ziemlich mittelmässig, und interessant ist nur zu beobachten, wie Zola gleichsam Versteckens spielt. Wenn die Namen nicht daständen, könnte man ihn vielleicht als Verfasser der Novellen von Céard, Hennique oder Huysmans vermuten, aber man würde ihn sicher nicht hinter der ganz konventionellen „Attaque du

moulin“ suchen; er wollte wohl zeigen, dass er nicht der Schlimmste sei. Der Band wird aber ewig denkwürdig bleiben, denn er führte der Welt zum erstenmal ein Genie vor; er bildet nur die gleichgiltige Folie für eine Perle, für „Boule de suif“. Im höchsten Grade interessant ist es, die Manier der Erzählung mit der Umgebung zu vergleichen. Zwar Naturalist ist der Verfasser auch. das zeigt er in der Wahl des Sujets wie in der Behandlung, aber wie anders sieht die Welt bei ihm aus. Naturtreue und Cynismus, die sich sonst tendenziös vordrängen, sind hier mit souveräner Überlegenheit behandelt; nirgends fühlt man die Ausschreitungen der Schule, alles ist zur vollen, saftigen Natur geworden. Die Sprache zeigt eine bewundernswerte, schlagkräftige Knappheit, verbunden mit einer Fülle und feinen Schmiegsamkeit, die keine Schwierigkeit kennt. Dieselbe konzentrierte Straffheit hat die Komposition, die den Gegenstand ganz erschöpft, ohne sich je in Überflüssiges oder Zufälliges zu verirren. Die Schilderungen zeigen eine hervorragende Kunst, in wenigen Strichen eine Figur zu zeichnen mit den feinen individuellen Zügen, die sie auf den ersten Blick von andern Individualitäten unterscheiden. Und köstlicher noch als dieser künstlerische Reiz ist die Idee, die das Ganze trägt. Die Situation, welche den Mittelpunkt bildet, ist nach deutschen Begriffen so unerhört, dass ich sie nicht hier zu skizzieren wage, und doch ist sie ganz frei von Lüsternheit; man empfindet nur die schalkhafte Ausgelassenheit. In dieser Schalkheit liegt ein Stück tiefer und ernster Lebensauffassung. Die Not thut Wunderdinge. Sie lehrt den Idealismus die Poularden des Lasters essen und noch Seltsameres — natürlich nur so lange sie währt, denn nachher stehen die Stützen der Gesellschaft wieder da, unnahbar in Reinlichkeit und Tugend; das arme Laster aber vergiesst Thränen, denn es hat wirklich einen Augenblick seine Stellung verkannt und kann sich nicht fassen über soviel Undank. Der Erzähler sieht auf diese Thränen mit einem leisen, heitern Augenzwinkern, aber im Grunde sind sie ihm so rührend wie uns, denn sie variieren das alte böse Lied von der Selbstsucht und dem Undank der Starken. — Dieselben grossartigen Vorzüge zeichnen alles aus, was Maupassant geschrieben. Überall ein unvergleichliches technisches Können, verklärt von dem Reiz einer herrlichen tiefen Persönlichkeit, eines feinen und starken Geistes, dem nichts fremd blieb von dem, was ein Mensch begreifen kann im Himmel und auf der Erden. Alle seine Bilder stehen vor uns in klarer, greifbarer Wirklichkeit, doch durch des Lebens bewegteste Scenen glaubt man ein Menschenantlitz schimmern zu sehen, dessen Augen bald todestraurig, bald in ausgelassener Schelmerei uns entgegenleuchten. In der Feinheit seiner Reflexionen und in der Weite seiner Weltauffassung muss man ihn mit Goethe vergleichen, und wie Goethe war es ihm gegeben, auch seinen abstraktesten Reflexionen etwas Plastisches zu lassen, seine Ideen in einem Bilde, in einer Andeutung zu erschöpfen. — Es ist ein unvergleichlicher Genuss, diese Erzählungen zu lesen. Mitunter geben sie ein breites Stück Welt, mitunter nur einen einzelnen Charakterzug oder Gedanken; nun ist es ein ausgelassener Schwank, nun

eine erschütternde Katastrophe. Zuweilen scheint es nur ein Blatt, das man aufs Geratewohl aus dem grossen Buch des Lebens gerissen; aber wenn wir es betrachten, finden wir ein Wort der Weisheit darauf; denn alles Leben wird Weisheit, wenn echte Kunst es gefasst hat, wie Laub und Gras, welches Rübezahl schenkt, dem Besitzer zu Gold wird. Alles scheint leicht hingeworfen wie im graziösen Spiel, und doch ist jeder Satz und jedes Wort so scharf durcharbeitet und gefeilt wie die feinste Ciselierarbeit. Es giebt Menschen, mit denen wir nur wenige Minuten zu sprechen brauchen, um zu begreifen, dass etwas Bedeutendes in ihnen steckt. Es giebt Redner, deren erste Sätze eine Versammlung zu achtungsvollem Schweigen bringen, da jeder fühlt, dass eine grosse Kraft aus ihnen redet. Solch ein Mensch ist Maupassant. Sobald er beginnt, stehen wir gefesselt, denn wir wissen, dass er nur spricht, weil er uns etwas zu sagen hat.

Was uns zunächst auffällt, ist die schon erwähnte Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit. Eine äusserliche Erklärung dafür liegt in der Form und deren materiellen Voraussetzungen. Fast alle französischen Schriftsteller unserer Zeit haben sich durch die Journalistik aufgearbeitet; sie suchten zuerst im Kleinen ihr Können zu festigen, ihre Einwirkung auf das Publikum zu beobachten, ehe sie sich mit einem grossen Werke hervorwagten. Ein Buch konnte in der ungeheuren Konkurrenz ganz verschwinden, die Zeitungen wurden immer gelesen. Vor allem aber musste man Geld verdienen, um zu leben. Die grossen Journale zahlten ausgezeichnet für Plaudereien und Erzählungen, die sich dem gemessenen Raum des Blattes anbequemten, und so hatten sie die geistreichsten Männer von Paris zu ihrer Verfügung. Dadurch hatte sich ein Genre herausgebildet, das man nirgends anderswo kennt. Die Artikel mussten vor allen Dingen wirken, man verzieh ihnen eher alles andere, als die Langeweile. Sie mussten etwas Neues, Abgeschlossenes, Pointiertes bringen und sie mussten eine virtuose Form haben, denn man war im höchsten Grade verwöhnt. Maupassant schloss sich also einem bestehenden Genre an, das freilich erst durch ihn zu klassischer Bedeutung erhoben wurde; es war nur der äusserliche Anlass zu der Entwicklung seines Talents. Dadurch, dass man genötigt ist zu erfinden, erfindet man noch nichts; bei ihm aber schien dieser Zwang, der auch das beweglichste Gehirn erschöpfen und zur Verzweiflung treiben kann, wie eine Wünschelrute zu wirken. Er suchte nicht; die Stoffe drängten sich ihm auf; denn er brauchte nur zu zeigen, wie er die Welt sah, und die ganze Welt war neu und interessant. Vieles in der Fülle seiner Skizzen ist offenbar direkt aus dem Leben genommen und rein stofflich betrachtet keineswegs immer besonders auffallend oder inhaltsreich; ein gewöhnlicher Mensch würde es im Leben ganz übersehen. Aber durch die blosse Spiegelung in seinem Geist ist es etwas ganz Neues, Packendes geworden, „*ouvrant une brusque fenêtre sur la vie*“, wie Zola in seiner prächtigen Grabrede sich mit einem glücklichen Worte ausdrückt. Das hat das Heer seiner Nachbeter ihm vor allem absehen wollen, denn es scheint so leicht; es ist aber ebenso schwer, wie ein Genie zu sein, denn es ist ganz dasselbe. Die Fähigkeit,

die Welt in solchen Bildern aufzufassen, beruht schon auf einer starken, schöpferischen Kraft und ist der Mittelmässigkeit ganz unerreichbar; man lese Sudermanns „Im Zwielicht“. um sich ein schlagendes Beispiel dafür anzusehen. Aber durch Skizzen dieser Art ist nur ein kleiner Teil von Maupassants Kunst bezeichnet; auch seine freie Erfindungsgabe auf allen Stoffgebieten ist fast grenzenlos, und er ist in dieser Beziehung ohne Gleichen in der modernen Litteratur und ich glaube, in der Weltlitteratur überhaupt. Während sonst die grössten Geister ihre Stoffe oft mühsam suchen müssen, scheinen sie hier dem Dichter so unerschöpflich herbeizuströmen, dass er sie verschleudert wie ein Verschwender. Nirgends ein künstliches Recken; im Gegenteil, es findet sich zuweilen der Stoff zu einem ganzen Roman in wenige Seiten kondensiert. — Ebenso bewundernswert wie der Reichtum der Erfindung ist die vollkommene Beherrschung aller technischen Darstellungsmittel. Wie alle Künstler, die nach dem Höchsten streben, hielt Maupassant an dem Grundsatz fest, dass Echtes und Dauerndes nur aus strenger Selbstkritik und ernster, rastloser Arbeit an allem Einzelnen erwachsen könne; dass man „im kleinsten Punkte die grösste Kraft sammeln müsse“. Wenn man sich überzeugen will, wie klar und feinfühlig er sich über die Bedingungen seiner Kunst Rechenschaft ablegte, vergleiche man seine Vorrede zu „Pierre et Jean“. Er war der Überzeugung, dass es für jeden Gedanken und jedes Bild nur eine Fassung gebe, die sie ganz erschöpfe und dass man sich nicht begnügen dürfe, ehe man diese schlagendste Fassung gefunden habe. Dazu sei nicht nötig, dass man nach ungewöhnlichen Ausdrücken jage, sondern man müsse sich nur bemühen, jedes Wort nach seinem eigentlichsten Sinn klar zu fassen; je einfacher und klarer der Stil sei, desto besser sei er. Ebenso wenig dürfe die Zeichnung der Figuren sich mit Halbem begnügen; die wahre Kunst bestehe darin, uns von allen Dingen ein Bild zu geben, das sich mit keinem andern verwechseln lasse. Jedes Pferd, jeder Baum, noch mehr aber ein Mensch hätten bestimmte Eigenheiten, und es handle sich darum, diese Eigenheiten in jeder gegebenen Situation so hervortreten zu lassen, dass sie nicht das Typische verwischten und doch das einzelne Exemplar aufs bestimmteste von allen ähnlichen Exemplaren seiner Gattung unterschieden. — Die Aufgabe, welche sich damit der Künstler stellt, ist so schwer, dass man fast bezweifeln kann, ob sie überall lösbar ist. Die kleinste Übertreibung kann jedenfalls zur Manier führen, wie wir sie bereits bei Dickens ganz ausgeprägt finden: dass man sich bemüht, durch äussere Attribute zu individualisieren. Leichte Spuren von dieser Manier lassen sich auch bei Maupassant nachweisen, und sie wäre überhaupt unvermeidlich, wenn man den Grundsatz ganz für alle Nebenfiguren durchführen wollte. Dazu hat er zu viel künstlerischen Takt; er gehört nicht zu den Narren, die eine richtige Idee zu Tode hetzen. Es ist aber doch geradezu staunenswert, wie er thatsächlich auch im knappsten Rahmen seine Menschen lebendig macht, und wie selbst auf die Nebenfiguren zuweilen aus ein paar Worten ein so scharfer individualisierender Lichtstrahl fällt, als glitte

der Schein einer Blendlaterne über die Gegenstände eines dunkeln Zimmers. Eine solche Stufe der Kunst war doch nicht mit einem Schlage zu erreichen, und sie beruhte auch bei Maupassant auf einer strengen, gewissenhaften Schulung. Er hatte das Glück gehabt, einen Lehrer ersten Ranges zu finden. Flaubert war sein Berater gewesen, dem er seine Arbeiten vorlegte, nach dessen rücksichtslosem Urteil er alle seine Schülerarbeiten unterdrückte, und so war das erste, was die Öffentlichkeit mit der Billigung dieses strengen Kritikers sah, allerdings bereits ein Meisterwerk.

Die Novellen nach ihren Stoffgebieten einzuteilen, wäre schwer, da sie so ziemlich alles umfassen. Höchstens könnte man eine Richtung auf das Bizarre, Phantastische von der Richtung auf das Realistische unterscheiden. Beide verschmelzen zuweilen in der Neigung, krasse psychologische Probleme vorzuführen. Auch die Zote findet ihren Platz. Es kann nicht geleugnet werden, dass er bis an die Grenze des Erträglichen geht; er kennt nicht die mindeste Rücksicht; er sieht und sagt alles, und es giebt Bilder in seinen Erzählungen, die in dem Munde jedes andern durch die geringste Änderung im Ton geradezu verrucht würden; aber in seinem Vortrag liegt eine Grazie, die den mürrischen Moralisten entwaffnet. Seine Sinnlichkeit atmet die vollste, derbste Gesundheit; er scherzt nicht wie ein lüsterner Faun, sondern wie ein ausgelassener nackter Gott. — In seinen phantastischen Erzählungen ist die Einwirkung Poes deutlich sichtbar; aber sie haben doch im ganzen einen andern Charakter; nur wenige Stücke decken sich in der Manier. Der Amerikaner zeigt mitunter Visionen, die aus dem blutroten Glanz einer Feuersbrunst zu tauchen scheinen, oder er lässt seine Phantasie spielen, indem er merkwürdige realistische Vorgänge konstruiert. Maupassant mischt das Wunderbare so direkt mit der Wirklichkeit, dass er einen weit unheimlicheren, gespenstigeren Eindruck hervorbringt. Das bekannteste davon ist „le Horla“. Eine neue Rasse von Wesen hat sich gebildet, bestimmt, so die Menschen zu unterjochen, wie wir die Tiere geknechtet haben; unsichtbar, allwissend und allmächtig, umgeben sie uns und nähren sich von unserem Sein wie ein Vampyr. Ein Dampfer, der aus Amerika zurückkehrt, landet einen solchen furchtbaren Gast in einem Landhause am Ufer der Seine, und der Besitzer weiss sich nur zu retten, indem er in seiner Verzweiflung sein Haus anzündet. Man will in diesen Geschichten bereits den späteren Wahnsinn erkennen. Ich habe diesen Eindruck nicht ganz. Es mag schon sein, dass die Neigung zu so gespenstigen bizarren Stoffen mit geistiger Erkrankung zusammenhängt; aber die Darstellung zeigt den Verfasser doch als vollständig klaren und sicheren Beherrscher seiner Ideen wie seiner Mittel. Aus den letzten Jahren rühren noch seltsamere Erfindungen her; das Seltsamste und Unheimlichste ist vielleicht, wie jemand nächtlich seine Möbel aus der Villa wandern sieht, sie unerwartet in einem Kramladen von Rouen wiederfindet, die Hilfe der Behörden in Anspruch nimmt, und wie sich nun herausstellt, dass sie sich doch in jener Villa befinden. Das Stück schildert den vollen Wahnsinn, aber man hat durchaus nicht

den Eindruck, dass es von einem Wahnsinnigen geschrieben sei. Alle Empfindungen des Kranken sind objektiv klar angeschaut und zeigen die vollste künstlerische Überlegenheit über den Stoff. Diese künstlerische Objektivität selbst in der letzten Periode setzt gerade in solchen selbstquälerischen Phantasieen am meisten in Erstaunen. Eher scheint sich mir die Krankheit in gewissen Empfindungen zu spiegeln, auf die der Verfasser immer wieder zurückkommt; das sind die Gefühle der unheimlichen Einsamkeit und eines unerklärlichen, entsetzlichen Grauens. Der Mensch hat nach Maupassant nur die Wahl, sich durch Heirat an ein anderes Wesen zu binden, dessen sämtliche Gedanken er bald auswendig kennt, so dass jeder Tag ihn im ewigen alten Ekel und Überdruss herumtreibt, oder er wird ganz und gar in eine trostlose Öde beiseite geschoben. Aber schon nach unserm Wesen müssten wir einsam sein. Jedes Individuum ist eine verschlossene Welt für sich; wir sind mit unsern Gefühlen und Gedanken in undurchbrechbare Hüllen gebannt, und je höher wir stehen, desto mehr fühlen wir das. Diese Empfindung der schauerlichen Öde kann auch in unbedeutenden Menschen so plötzlich und stark auftreten, dass sie das Leben wegwerfen, nur um sie loszuwerden. Der verknöcherte alte Commis, der in der aufregenden Schwüle des Sommerabends plötzlich begreift, was Liebe ist und was seinem Leben gefehlt hat, der alte Hagestolz, der nach einem langen einförmigen Dasein zufällig alte Briefe vornimmt und sieht, wie leer sein Zimmer und sein Dasein ist, töten sich. Am abstraktesten prägt sich dies Gefühl in der Vision aus, dass jemand nachts nicht nach Hause findet, da alles dunkel, menschenleer ist; das grosse lärmende Paris ist ausgestorben und er ist allein. Es ist ein wunderbares Seitenstück zu Byrons „Darkness“. — Jene furchtbare Angst wird in „Lui?“ so geschildert: *„Je n'ai pas peur des morts; je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît! J'ai peur de moi; j'ai peur de la peur; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette terrible sensation de la terreur incompréhensible. J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale. J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée dispersée par une mystérieuse et invincible angoisse. Je parle! j'ai peur de ma voix. Je marche, j'ai peur de l'inconnu de derrière la porte, de derrière le rideau, de dans l'armoire, de sous le lit. Et pourtant je vois qu'il n'y a rien, nulle part. Je me retourne brusquement parce que j'ai peur de ce qui est derrière moi, bien qu'il n'y ait rien et que je le sache.“* Diese Empfindung klingt immer wieder an; sie verfolgt offenbar den Dichter selbst und sie zeigt typische Krankheitsmomente. Dasselbe gegenstandslose, gespenstische Grauen, mit dem wirkliche Todesfurcht gar nichts zu thun hat und auch an Stärke nicht zu vergleichen ist, packt den Reisenden, der in den Sandwüsten Afrikas den geheimnisvollen Trommelschlag hört, welcher nach der Sage den Tod bedeutet, und es macht den Einsamen in der verschneiten Alpenhütte, der das Rufen des toten Freundes zu hören glaubt, wirklich wahnsinnig. — Die realistischen Novellen

schildern alle Gesellschaftskreise und alle Lebensbeziehungen. Die Halbwelt, der Bauer, der Subalternbeamte, der Bourgeois, die Aristokratie ziehen uns endlos wie die glänzenden Bilder einer Laterna magica vorüber. Einige Sujets werden öfters variiert. So z. B., dass ein vornehmer, gebildeter Vater nach langer Zeit den illegitimen Sohn wiedersieht, der ein brutaler Bauer oder gar Verbrecher geworden ist und dass er es als einen entsetzlichen Konflikt empfindet, ein Stück seines Seins in diese gräuliche Fratze gebannt zu sehen. Furchtbar wird dieser Konflikt in „Le champ d'oliviers". Einem alten, friedlichen Landgeistlichen legitimiert sich ein Vagabund, der gestohlen und gemordet hat und alle Zuchthäuser kennt, als die Frucht eines Fehltritts. Indem der Geistliche diesen Auswurf beobachtet, in dem nichts Menschliches mehr lebt und der selbst gegen seinen Vater das Messer zückt, fühlt er, dass keine Rettung für den ist, dem Gott solche Prüfungen schickt, und er schneidet sich die Kehle ab. — Furchtbare Tragik wechselt mit ausgelassener Farce. Neben so Grässlichem, dass ein Matrose nach einer wüsten Orgie in einer Hafenspelunke in seiner Genossin seine Schwester erkennt, stehen Geschichten wie „Le cas de Madame Luneau". Es ist ganz unmöglich, durch Auszüge einen Begriff von diesem Reichtum zu geben. Welch feine Beobachtung und Sprachkraft, die mit einer Andeutung oder mit wenig Worten Bilder zaubert. Ein Mensch ist von einem Flintenschuss im Rücken getroffen: „*La charge atteignant le fuyard en plein dos le jeta sur la face, couvert de sang. Il se mit aussitôt à gratter la terre de ses mains et de ses genoux comme s'il eût encore voulu courir à quatre pattes, à la façon des lièvres blessés à mort qui voient venir le chasseur.*" Ein Haus geht in Flammen auf: „*Le toit de la chaumière craqua par le milieu au dessus de l'escalier qui formait, en quelque sorte, une cheminée au feu d'en bas, et une immense gerbe rouge s'éleva dans l'air, s'élargissant comme un panache de jet d'eau et semant une pluie d'étincelles autour de la chaumière. Et, en quelques secondes, elle ne fut plus qu'un paquet de flammes.*" Welche farbige, leuchtende Gewalt in Naturschilderungen wie diese: „*A l'heure où le soleil se couche le marais m'enivre et m'affole. Après avoir été tout le jour le grand étang silencieux, assoupi sous la chaleur, il devient, au moment du crépuscule, un pays féérique et surnaturel; dans son miroir calme et démesuré tombent des nuées, les nuées d'or, les nuées de sang, les nuées de feu; elles y tombent, s'y mouillent, s'y noient, s'y traînent. Elles sont là-haut, dans l'air immense, et elles sont en bas, sous nous, si près et insaisissables dans cette mince flaque d'eau que percent, comme des poils, les herbes pointues. Toute la couleur donnée au monde, charmante, diverse et grisante, nous apparaît délicieusement finie, admirablement éclatante, infiniment nuancée, autour d'une feuille de nenuphar. Tous les rouges, tous les roses, tous les jaunes, tous les bleus, tous les verts, tous les violets, sont là dans un peu d'eau qui nous montre tout le ciel, tout l'espace, tout le rêve, et où passent des vols d'oiseaux. Et puis il y a autre chose encore, je ne sais quoi, dans les marais, au soleil couchant. J'y sens comme la révélation confuse d'un mystère*

inconnaissable, le souffle originel de la vie primitive qui était peut-être une bulle de gaz sortie d'un marécage à la tombée du jour." — Und welche Dialektik, um klar die feinsten Stimmungen und Gedanken zu formen, die uns fast unfassbar scheinen, die über die Seele des gewöhnlichen Menschen nur hinfliegen wie Wolkenschatten, wie Hellsehen eines Traumes, das doch nur Ahnung bleibt. — Wie mich dünkt, stehen Maupassants grosse Romane nicht ganz auf dieser Höhe. Wir merken eher das Komponieren und sind auch eher geneigt, Einwürfe zu machen. Aber sie tragen auch den Stempel des Genies, das mit seltenem Scharfblick stets einen bedeutenden Gegenstand findet. Der berühmteste ist „Bel-Ami"; die Geschichte des reissenden Tiers mit buntem, lockendem Fell, der triumphierenden Bosheit. Der grosse Menschenkenner wusste wohl, in welcher Sphäre er seine Bestie zu suchen hatte. Ein abgedankter Unteroffizier führt seine Existenz in den zweideutigen Vierteln von Paris. Er hat soviel Schulbildung, dass er daran denken kann, Journalist zu werden; er hat zwar kein Talent für das Metier, aber er entdeckt in sich andere Talente; er merkt bald, welchen Reiz er auf die Frauen übt, und indem er diese Wirkung berechnet, macht er seinen Weg bis in die Welt, wo die Millionen auf der Strasse liegen. Die Voraussetzung erregt uns einiges Bedenken; es gehen gewiss sehr ehrenwerte Leute aus dem Stande der Unteroffiziere hervor, aber durchschnittlich muss er doch so verrohend wirken, dass es schon besondere Umstände sein müssen, die ihm einen Gebildeten zuführen, und dass dieser dann schwerlich mehr seinen Weg in die gute Gesellschaft findet. Nach Descaves „Sous-offs" zu schliessen, sind die französischen Unteroffiziere auch nicht besser als unsere. Aber ich traue Maupassants Lebenskenntnis mehr als der meinen, und so wird Paris wahrscheinlich Existenzbedingungen schaffen, die wir bei uns nicht kennen. Ausserdem kommt George nicht gerade in die beste Gesellschaft, denn die erstaunliche Erbärmlichkeit und Verrottung der politischen Welt Frankreichs lesen wir nicht allein aus den Typen dieses Buchs, sie spiegelt sich in den Schilderungen aller bedeutenden Schriftsteller des Landes und bestätigt sich auch durch offenkundige Thatsachen. Ähnliche Bedenken empfinden wir zuweilen gegen die Zeichnung der Hauptfigur; die Hartherzigkeit und Bosheit Duroys ist schliesslich so viehisch, dass man sie fast als Übertreibung empfindet. Das ist sie aber nicht, und wenn ein Fehler wirklich da ist, könnte er nur in der ungleichen Abtönung liegen; leicht nachzuweisen ist er nicht. Wie dieser Mensch sich von seiner Maitresse Geld zustecken lässt etc., bereitet schon ziemlich früh auf seine scheussliche Erbärmlichkeit vor. Auch die Darstellung im ganzen scheint nicht ganz glatt; sie zeigt immer die Neigung, sich ins Genrebild, in die Episode zu verlieren; man vergleiche z. B. die Fechtvorstellung. Dass der Roman bei alledem ein Meisterwerk ist, soll nicht bestritten werden; der Held kommt doch brillant heraus, und er ist ein wichtiger Typus unserer Zeit, auch die Nebenfiguren sind vorzüglich. Welch realistische Kühnheit und Wahrheit liegt z. B. in der Zeichnung der Madame Walter; ein echter, tief erschütternder Schmerz, der doch

nur aus verbrecherischer und nach allem Herkommen schmutziger und prosaischer Sinnlichkeit erwächst. Der Schluss erhebt sich zu einer grossartigen Ironie und Symbolik. Die Orgeltöne, welche durch den schimmernden Kirchenraum brausen, über die Vornehmen und Reichen der Weltstadt, über die elende Frau mit dem gebrochenen Herzen, über die verworfene Bestie, die vor dem Altar nur die alte Obscönität und den Ehebruch sinnt, — sie sind ein niederschmetternder Hymnus des Pessimismus, sie singen in verhaltenem Zorn den ewigen Sieg der Gemeinheit. — Als die besten Romane erscheinen mir „Jean et Pierre“ und „Une vie“. Das erste schildert den Konflikt, in den innerlich ein Sohn mit seiner Mutter gerät, als er entdeckt, dass sein Bruder nicht der Sohn des gesetzlichen Vaters sei. Die Figuren sind durchweg so vollendet gezeichnet, der Konflikt ist so tief angelegt und psychologisch so fein durchgeführt, dass es unter allen Gesichtspunkten ein Werk ersten Ranges ist. Meine Schätzung des zweiten könnte eher subjektiv sein. Die Einzelheiten sind vielleicht nicht so imponierend, aber nach seinem Hauptinhalt scheint es mir unübertrefflich. Es schildert das Altern, jene grosse Tragödie, die sich in jedem Menschenleben abspielt. Die einzige Tochter reicher adliger Gutsbesitzer heiratet, wird bald von ihrem Mann vernachlässigt und betrogen. Sie verliert den Mann, die Eltern; nur ein Sohn bleibt ihr, auf den sie die ganze unaussprechliche Liebe ihres Mutterherzens richtet, und dieser Sohn verlässt sie hartherzig und geht erbärmlich zu Grunde, indem er sie an den Bettelstab bringt. Wie wir das Zerbröckeln dieser Existenz ansehen, bis ihr von allen Hoffnungen nichts mehr geblieben ist, als ein Zimmerchen mit einer alten scheltenden Magd und der Aussicht auf die staubige Landstrasse, ist der erschütterndste Eindruck, den ich kenne. Der schwächste Roman ist sicher „Mont Oriol“. Die Zeichnung der Figuren zeigt auch den Meister, aber er hat keinen so bedeutenden Gegenstand wie die anderen; es ist das einzige Buch von Maupassant, wo ich stellenweise beinahe Langeweile empfunden habe.

Ist Maupassant der Messias gewesen, den man erwartete? Ich möchte trotz alledem nein sagen. Seine Form schädigt ihn; der eigene Reichtum scheint ihn zu erdrücken. Jemand sagte mir, nachdem er einen Band seiner Novellen gelesen hatte: „Ich habe den Eindruck, dass es etwas Vorzügliches war, aber ich kann mich nicht mehr recht auf das Einzelne besinnen.“ Im Grunde ist das der Eindruck, den diese zwanzig Bände dem Leser überhaupt hinterlassen. Es scheint, dass unser Gedächtnis die Stütze einer breiteren Form braucht; der Faden einer Handlung muss die einzelnen Bilder zusammenhalten, damit sie uns nicht auseinanderflattern. Vielleicht lag in der Unstetheit des kranken Geistes etwas, das ihn auf die kürzern, abgerissenen Formen verwies. Was nützt es aber, die Elemente aus dem Komplex herauszugrübeln! Vielleicht war es gerade der Krankheitskeim, der seinem Geiste überhaupt erst die Beweglichkeit und das schaffende Vermögen gab; greifen doch oft genug Krankheit und erhöhte geistige Regsamkeit unentwirrbar in einander über. Maupassant steht uns noch zu nahe, um seine litterarische Bedeutung

ruhig abzuwägen. Wir sehen mehr die ganze Erscheinung: den genialen, herzensguten und so unendlich unglücklichen Menschen; den Dichter, der die Welt durchlebte, wie er sie durchsann; der seine Werke nicht am Schreibtisch, unter ästhetischer Schönthuerei und Reklamemacherei schuf, sondern in der weiten Natur, in dem Rausch der Seeluft, des Wälderrauschens, des Sonnenlichtes und der Liebe. Die Nachwelt wird nur das objektiv Geschaffene sehen, und sie wird vielleicht strenger sein. Auf den meisten Blättern, welche Sophie in Novalis' Märchen in die geheimnisvolle Schale taucht, erbleicht die Schrift, und wer will heut sagen, wieviel aus all den Bänden diese unerbittliche Prüfung bestehen wird. Aber mag das Einzelne vergehen, was der Dichter geschaffen hat; sein Geist ist bereits jetzt zu unvergänglichem Leben geworden. Wir fühlen ihn wie einen feinen Hauch in den Bildern und in dem Denken der Schriftsteller; wir fühlen ihn in unserer eigenen Weltanschauung, und so geht er in die Unsterblichkeit. Maupassant hat in unser dürftiges Sein einen neuen Reiz des Schauens und des Geniessens gegossen, und solche Dienste sind der Menschheit so viel wert wie grosse Entdeckungen.

Frankreich hat das Glück, eine Periode voll grosser Talente zu durchleben, die zum Teil unabhängig von allen Coterieen und Schulen ihre eigenen Wege wandeln. Das bedeutendste ist ohne Zweifel Daudet. Er ist in seiner Art wohl ebenso hervorragend wie die beiden Männer, welche ich besprach, und wenn ich ihn an dieser Stelle zurücktreten lasse, ist es mehr, weil er weniger typisch in seiner Eigenart ist, weil seine Romane mehr eine besonnene Verschmelzung extremer Manieren zeigen. Ich könnte es aber verstehen, wenn man ihn gerade aus diesem Grunde unter einem andern Gesichtspunkte höher als die andern stellte. Er vereinigt in sich ungewöhnliche, ja grossartige künstlerische Gaben: scharfe Beobachtung der Welt, Fähigkeit, alle Charaktere in klaren Zügen zu schildern, Bilderreichtum, Grazie und Sprachgewalt. Die Grundlage seines Wesens ist ein scharfer, kritischer Verstand, der ihn vor jeder geschmacklosen Einseitigkeit bewahrt, der aber nicht immer ausreicht, seinen Erfindungen volle überzeugende Wahrheit zu geben. Seine Romane lassen mitunter gar zu deutlich die kühle Berechnung merken und zeigen wohl auch Risse oder direkte Unmöglichkeiten, die bei äusserlichem Kombinieren unvermeidlich sind. Manche seiner Bücher sind eigentlich eine versteckte Polemik und zeigen eine Verbissenheit, die zu gehässigen Übertreibungen führt. Vielleicht liegt das an den verbitternden Erfahrungen seiner traurigen Jugend, vielleicht aber nur in einem unangenehmen Temperament. Nach Turgenjews Tode fand ich in einem Journal einen Brief, in welchem sich Daudet über die Unaufrichtigkeit des Russen beklagte, der ihn bei Lebzeiten so gut behandelt hätte und, wie sich jetzt herausstelle, in seinen Papieren für einen ebenso erbärmlichen Charakter wie unvergleichlichen Schriftsteller erkläre. Das persönliche Verhältnis der beiden interessiert hier nicht; aber jenes ungünstige Urteil des grossen Menschenkenners, das mich damals sehr überraschte, ist mir später bei so manchen Stellen in Daudets Erzählungen eingefallen. — Die

Bilder sind meist sehr originell und mitunter von der höchsten Art, die den Vergleich erschöpft und noch darüber hinaus den Gedanken anregt. So vergleicht er z. B. die feineren geistigen Stimmungen mit einer farbigen, schimmernden Qualle, die in nichts zerfällt, wenn man sie aus dem Meere fischt. Immer ist er mindestens geistreich. Die letzten erkaltenden Briefe in der Korrespondenz zweier Liebenden sind „*comme les derniers papillons à la queue d'un cerf volant*". Mitunter ist die Kühnheit etwas gesucht. Er schildert die leichte Klangänderung einer Stimme: „*La belle voix grave, dont le timbre avait changé aussi ondulant un peu sur les bords, comme un métal usé par une eau mordante distillée goutte à goutte.*" Wendungen wie die letztere hängen oft mit der Neigung zusammen, auch ungewöhnliche Worte zu suchen, um der Erzählung mehr Reiz zu geben. Ich glaube, dass Maupassant in erster Linie an Daudet dachte, als er sich so energisch gegen das Affektieren mit seltenen Ausdrücken wandte. — Das Beste, was er geschrieben hat, ist wohl „Sappho". Bemerkenswert erscheint, dass sein bestes Buch auch das am meisten „naturalistische" ist; er sagt zwar auch sonst heraus, was ihm nötig scheint, aber nirgends hat er das so krass und rücksichtslos gethan wie hier. Der Gegenstand verlangte es freilich. Ein verworfenes Frauenzimmer voll der schrecklichsten Gemeinheit hat aus ihrem Verkehr in Künstlerkreisen einen gewissen täuschenden Firniss mitgenommen. Ein junger, unverdorbener und hoffnungsvoller Mensch verliebt sich in sie; sie weiss ihn so lange festzuhalten, bis ihre eigene Gemeinheit ihn auch zerfressen hat, bis er seine Familie, seine Zukunft, seine ganze Existenz um ihretwillen aufgegeben hat; dann stösst sie ihn mit einem Fusstritt weg, denn damit hat für sie der Reiz aufgehört. „*A mon fils quand il aura vingt ans*" lautet die Widmung des Buches. Es ist eine furchtbar ernste Warnung der Erfahrung an die Jugend, und nicht nur an die von Paris. — Auch die meisten anderen Romane wenden sich grossen socialen Erscheinungen zu. Der bedeutendste unter ihnen nach Stoff wie nach Ausführung ist wohl „Les rois en exil"; er schildert die Existenz jener depossedierten Fürsten, die sich in den Genüssen der Hauptstadt für den Verlust des Thrones zu trösten suchen, jene Zwittergeschöpfe, die nicht recht Könige sind und nicht recht Abenteurer; die Kronprätendenten ohne Überzeugung und Energie, an die sich noch immer die naive Verehrung der Völker klammert, während sie bereits rettungslos in dem Sumpf der Weltstadt versinken. Christian von Illyrien ist ein verlorener Mann; er verkauft Orden und Titel, um sich Geld zu schaffen; er stiehlt die Diamanten der alten Krone, die man für ihn rettete, als er aus den Flammen des eroberten Ragusa floh; er ist bereit, seine Ansprüche auf den Thron zu verkaufen. Und auf diesen Mann richten sich noch alle Hoffnungen seines treuen Volkes; um ihn zurückzuhaben, verspritzt die edelste Jugend des Königreichs zwecklos ihr Blut, denn im entscheidenden Augenblick lässt er sich von einer Metze zurückhalten und verrät ihr das Geheimnis der Verschwörung. Die Idee der Herrschaft lebt nur in seiner energischen Gemahlin weiter; in allem trostlosen Elend weiss sie den Schein zu wahren,

und als sie erkennt, dass ihr Gatte nicht mehr zu halten ist, rettet sie den Thron für ihren Sohn, den sie mit einem begeisterten, hingebenden Lehrer erzieht. Sie giebt den verzweifelten Kampf mit dem Schicksal erst auf, als ihr Kind durch einen unglücklichen Zufall die Augen verliert. Ein grosser Blick, schneidende Ironie und eine ausserordentliche künstlerische und dichterische Kraft liegen in diesen Schilderungen. Wie die Königin droht, mit ihrem Sohne sich vom Balkon zu stürzen, wie sie die Demütigung durch die Maitresse in der Akademie erträgt, wie sie die letzte trostlose Eröffnung des Arztes entgegennimmt mit dem bittern verzweifelten Ausruf: „*Du sang de roi!*“ — das sind nur einige ergreifende Scenen aus einem Buch, das an ihnen reich ist. Als Probe der glänzenden dialektischen Gewalt setze ich den Abschnitt her, mit welchem die Schilderung des Ballfestes schliesst, auf welchem die jungen Leute tanzen vor ihrer Abfahrt zu jener heroischen nutzlosen Schlächterei an der Küste Illyriens. Der Lehrer hat eben mit einem alten General gesprochen, der die Sache nüchtern sieht. „*Autour d'eux le bal continuait à virer en tourbillons fous, mais Elysée le voyait maintenant à travers le découragement de son vieux maître et ses propres désillusions. Il sentait une immense pitié pour toute cette jeunesse vaillante qui, si gaiement, s'apprêtait à aller combattre sous des chefs désabusés, et déjà la fête, son train confus, ses lumières voilées, disparaissaient pour lui dans la poudre d'un champ de bataille, la grande mêlée de désastre où l'on ramasse les morts inconnus. Un moment, pour échapper à cette vision sinistre, il se pencha sur l'appui de la fenêtre, vers le quai désert où le palais jetait de grands carrés lumineux, prolongés jusque dans la Seine. Et l'eau qu' il écoutait, tumultueuse et tourmentée à cette pointe de l'île, mêlant le bruit de ses courants, de ses furieux remous contre l'arche des ponts, aux soupirs des violons, aux plaintes déchirantes des guzlas, tantôt bondissait à petits coups comme les sanglots d'un coeur oppressé ou bien se répandait à grands flots épuisants comme le sang d'une blessure large ouverte.*“ Die zahlreichen übrigen Romane sind von ungleichem Werte. Keiner davon ist schlecht, keiner ist sogar darunter, der nicht Vorzüge des ersten Ranges aufwiese, aber bald mehr bald weniger tauchen uns sachliche Bedenken auf. Im „Nabab“ ist z. B. die ganze Voraussetzung eine handgreifliche Unmöglichkeit. Die Vorgeschichte des Romans ist, dass ein früherer Hafenarbeiter von Marseille in Tunis ein Vermögen gesammelt hat, das nach vielen Hunderten von Millionen zählt. Nun wird uns gezeigt, wie er ganz Paris in Aufruhr bringt, indem er als Parvenu sein Geld verstreut, wie er durch seine Harmlosigkeit und Gutmütigkeit zur Beute der gefährlichsten Individuen wird, und schliesslich vollkommen ruiniert mit gebrochenem Herzen stirbt. Diese Dinge widersprechen sich direkt. Ein riesiges Vermögen kann, zumal nach solchen Antecedentien, nur von einem Menschen erworben werden, der die Hartherzigkeit, die Gier und den Scharfblick eines Piraten hat, aber nicht von einem hilflosen Kinde wie dieser Jansoulet. — Ähnlich ist es in „Numa Roumestan“. Der Franzose ist offenbar für die sonore Phrase in einem Masse empfänglich, das

uns fast unverständlich ist, und die Ironie des Dichters gegen die hohlen Phrasendrescher, welche politisch sein Volk leiten, ist begreiflich genug, aber diese Schilderung schiesst übers Ziel. Etwas mehr als tönende Worte und Frauenzimmergeschichten muss denn doch in einem Gehirn stecken, das Millionen lenkt, und das fällt uns um so mehr auf, als dieser Numa trotz alles offiziellen Ableugnens ein deutliches Portrait Gambettas ist. Gambetta hat oft genug sich und andere an Worten berauscht, aber es wäre lächerlich, wenn man deswegen die bedeutenderen Eigenschaften verkennen wollte, die in ihm steckten. Dieser Numa ist kein glaubhafter Mensch, er ist nur eine Karrikatur, aus welcher wir versteckte Gehässigkeit herausfühlen; wie weit die menschlich berechtigt ist, entzieht sich unserm Urteil, aber künstlerisch ist sie ein Fehler. Die gleiche Verbissenheit spricht aus dem „Immortel“. Die Akademie ist sicher ein ziemlich staubiges, überlebtes Institut, aber was hier vorgebracht wird, um sie zu diskreditieren, macht doch zum Teil einen recht bedenklichen Eindruck und beruht höchstens auf ganz zufälligen persönlichen Verhältnissen, hat aber nichts mehr mit der Sache zu thun. Mit gleicher Unbarmherzigkeit wendet sich der Hohn des Dichters gegen die Litteraten, welche hinter geistreichen Allüren und schön gepflegten Bärten ihre Banalität und Impotenz verstecken, und auch hier geht er zu weit. Dieser D'Argenton in „Jack“, stets bereit sein „Credo der Liebe“ zu deklamieren, mit seinen „mots cruels“ und der stereotypen Versicherung, das Leben sei kein Roman, ist in den Grundzügen sehr richtig gefasst, aber wird durch die Übertreibung zur Charge. „Jack“ gehört sicher nicht zu Daudets besten Sachen, aber es ist durch die Behandlung recht interessant. Es zeigt am ausgeprägtesten den Einfluss Dickens' und zeigt auch besonders ausgeprägt die Vorzüge wie die Schwächen des Verfassers. Die Beziehungen einer Dame der Halbwelt zu ihrem Kinde werden geschildert. Sie ist bei aller Flatterhaftigkeit, Leere und Korruption äusserst gutmütig und immer bereit, alles für ihren Sohn zu thun, so lange sie ihn eben unter den Augen hat; sie ist es aber auch ganz zufrieden, mit ihrem bewunderten Poeten auf einem hübschen Landhause zu leben, während ihr Sohn Fabrikarbeiter wird. Wie bei Dickens, wird ein sehr realistischer Lebenslauf romantisch ausgesponnen; der Realismus des Franzosen ist grösser, aber waschecht ist er auch nicht; neben langen Partieen voll überzeugender, packender Wahrheit stehen andere, über die wir nur den Kopf schütteln können. Neben gemachter Sentimentalität stehen andrerseits Scenen, die in echter Dichtergewalt die Seele erschüttern. Peinlich wirkt, wie der ergreifende Schluss doch mit einem sonoren Theaterschlagwort ausklingt. Jack liegt im Hospital, und mit der letzten sehnenden Qual des Sterbenden lauscht er auf jeden Schritt im Korridor. Wird seine Mutter kommen? Nein! Wie sie gelitten hat, dass sein Leben vergiftet wurde, wie ihre Thorheit ihn auf dies armselige Sterbelager führte, so lässt sie ihn auch im Tod allein — und er stirbt, eben als sie doch ins Zimmer tritt — in eleganter Konzerttoilette. „*La mère eut un cri d'épouvante: Mort? — Non, dit le vieux Rivals d'une*

voix farouche. . . Non, . . . DÉLIVRÉ!" — Ich empfinde für das Buch bei all seinen Schwächen eine gewisse Vorliebe. Es giebt einen tiefen Konflikt, der in verwandten Formen in viele Menschenleben schneidet, und der Gehalt an menschlichem Gefühl und an Kunst überwiegt weitaus das Falsche und Gekünstelte. In gleicher Weise überwiegt meine Sympathie und meine Bewunderung, wenn ich die Summe von Daudets Schaffen ziehe; man mag mit ihm rechten, wie man will, man muss ihn doch verehren. In welch packenden Situationen weiss er die Ironie unseres Daseins auszusprechen. Im „Nabab" treffen sich der Marquis de Monpavon und Frau Jenkins. Er sucht eine abgelegene Badeanstalt auf, wo er sich die Adern öffnen will, da man ihn wegen Unterschlagung von Staatsgeldern zur Rechenschaft zieht, und sie ist entschlossen, in die Seine zu springen, da ihre Existenz voll Elend und Lüge zusammengebrochen ist, nachdem ihr angeblicher Gatte sie verlassen hat. So gehen sie an einander vorüber, jeder mit seinen Gedanken beschäftigt und tauschen einen lächelnden Gruss voll höchster gesellschaftlicher Eleganz aus.

Unter den übrigen zeitgenössischen Erzählern erscheint mir als der bemerkenswerteste Loti. An Vielseitigkeit und schöpferischer Kraft ist er allerdings den vorigen nicht zu vergleichen; aber in seinen Naturschilderungen ist er unübertrefflich, und in manchen seiner Erzählungen liegt eine Innigkeit des Gefühls, die ihn uns Deutschen besonders nahe bringt. Dazu ist seine Sprache wundervoll, die, schlicht und klar, doch für alle seine Bilder die feinste Stimmung findet. Als Marineoffizier hat er die ganze Welt kennen gelernt, und diese weite bunte Welt spiegeln seine Bücher wieder, von der brennenden Glut der Sahara bis zur Mitternachtssonne. Bewundernswert ist seine Kunst in der Malerei des Meeres; er zaubert es uns in allen Beleuchtungen vor, in dem funkelnden Blau des Äquators, unter dem fahlen Grau des Nebeltags und in der schwarzen, brüllenden Sturmnacht des Nordmeeres. Die Menschen geben sich mehr als Staffage der Landschaft; seine Erfindungsgabe ist nicht sehr gross. Er zeigt meistens nur wenige Figuren, und auch die Handlung, durch welche er sie verknüpft, ist meist sehr anspruchslos. Diesen kleinen Rahmen füllt er allerdings ganz aus, er stellt ganze Menschen vor uns hin. Mit besonderer Vorliebe schildert er den kräftigen, treuherzigen Menschenschlag der Bretagne, und seine lieben Bretagner haben ihm auch den Stoff zu seinem Hauptwerk geliefert, zu „Pêcheur d'Islande". Das Buch gehört zu den schönsten, die ich kenne. Es schildert das Leben jener Fischer, die alljährlich nach den fischreichen Meeren Islands heraufziehen, wo sie früher oder später ihr einsames Grab finden. Die Fabel ist ausserordentlich einfach. Ein junges Paar findet sich schliesslich nach langem Zögern, das aus Missverständnissen und Eigensinn entspringt; bald nach der Hochzeit fährt der junge Ehemann auf den Fischfang und kehrt nimmer wieder. Über den Liebesscenen liegt der süsseste Zauber der Poesie, und nie hat ein Dichter erschütternder den furchtbaren Schmerz der Sehnsucht und der ewigen Trennung ausgesprochen. Welch tief ergreifende Scene, wie Gand in schlafloser Nacht eilige Tritte ihrer

Thüre nahen hört, und wie die Hoffnung ihr sagt, das könne niemand als ihr Mann sein. In der vollkommenen Gewissheit, dass Jan vor ihrer Thüre steht, hat sie den Verlorenen wirklich für einen Augenblick wieder. Es war nur der Nachbar, dessen Kind erkrankt war, aber sie wird jenen Eindruck nie mehr los. Eine ähnliche Herzenstiefe liegt in den Sterbevisionen des armen Silvestre, der sich in Tonking die Todeswunde geholt hat. Ich will als Stilprobe die Worte hersetzen, mit welchen der Dichter das hoffnungslose Leid der armen Frau für uns abschliesst. „*Il ne revint jamais. Une nuit d'août, là bas, au large de la sombre Islande, au milieu d'un grand bruit de fureur, avaient été célébrées ses noces avec la mer. Avec la mer, qui avait été aussi sa nourrice; c'etait elle qui l'avait bercé, qui l'avait fait adolescent large et fort, — et ensuite elle l'avait repris, dans sa virilité superbe, pour elle seule. Un profond mystère avait enveloppé ses noces monstrueuses. Tout le temps des voiles obscurs s'étaient agités au dessus, des rideaux mouvants et tourmentés, tendus pour cacher la fête; et la fiancée donnait de la voix, faisait toujours son plus grand bruit horrible pour étouffer le cris. — Lui, se souvenant de Gand, sa femme de chair, s'était défendu, dans une lutte de géant, contre cette épousée de tombeau. Jusqu'au moment où il s'était abandonné, les bras ouverts pour la recevoir, avec un grand cri profond comme un taureau qui râle, la bouche déjà remplie d'eau; les bras ouverts, étendus et raidis pour jamais.*“ — Für Lotis Manier im Durchschnitt erscheint mir „Le Roman d'un Spahi“ als besonders charakteristisch. Von einer Handlung im üblichen Sinne ist kaum die Rede. Ein junger Soldat wird nach Afrika kommandiert und durch seine Leidenschaft für ein Negermädchen festgehalten. Er vergisst seine Braut und seine alten Eltern, verscherzt die Möglichkeit der Rückkehr und wird auf einem Streifzuge grässlich hingemordet. Eigentlich werden uns nur die beiden Personen ganz gezeichnet, und sie behalten auch etwas von einer Symbolisierung Europas und der wilden, berauschenden Tropenpracht, die uns lockt und tötet wie ein rätselhaftes Ungeheuer. Für diese grauenhafte, schwelgende Natur findet Loti aber Farben von so wunderbarer Leuchtkraft, dass wir seine Naturschilderungen als den eigentlichen und ganz füllenden Inhalt des Buches empfinden. Eine ebenbürtige virtuose Leistung ist dann, wie der Dichter am Schluss die Lebensschicksale der beiden Menschenkinder zu Ende führt, die ein wunderbares Geschick in jener wunderbaren Welt zusammenbrachte. Wie vor dem Sterbenden das Heer des Negerkönigs in seiner märchenhaften Wildheit vorüberzieht gleich einer letzten Fiebervision, ist ein Bild, das sich unauslöschlich dem Leser einprägt. Es liegt übrigens in diesem Schluss eine gesuchte Grausamkeit, die auch etwas Typisches hat. Wie z. B. der Mörder dem wehrlosen, schon halb verbluteten Spahi das stumpfe Messer gegen die Brust drückt, wie die Klinge anfangs nicht durch den Rock dringt, bis sie endlich mit einem hörbaren Knirschen Zeug und Rippen durchbricht, wie dann das Messer in der Wunde umgedreht wird, ist ein grässlicher Eindruck. Das soll ja zunächst das Grauenhafte bewusst verstärken,

aber dieser Hang zur Grausamkeit findet sich auch bei andern Schriftstellern und scheint mehr auf gewisse Elemente des französischen Wesens und des französischen Charakters hinzuweisen. Man vergleiche, wie mitunter Zola das Schreckliche häuft, z. B. in den schauerlichen Scenen des „Germinal“ und in dem raffinierten quälenden Unglück, das eine Mutter mit ihrer Tochter in „L'Argent“ verfolgt. — Von der breiten französischen Unterhaltungslitteratur hier ein Bild geben zu wollen, wäre unmöglich. Da ist auf der einen Seite Ohnet, der im ganzen die tugendhaften Wege unserer Marlitt und Werner wandelt zur Bewunderung aller höheren Töchter, und auf der anderen Seite steht eine Tageslitteratur, die sich an Raffinement unaufhörlich zu überbieten sucht. Es ist geradezu unglaublich, was an Greueln aller Art z. B. täglich im „Gil Blas“ aufgetischt wird. Vieles davon ist von überraschendem Talent; anderes ist trotz alles Raffinements freilich allgemach auch Schablone geworden. Diese Produktion zeigt in ihren Stoffen wie in ihrer Technik alle Vorzüge und Nachteile eines klugen Mannes, der die Welt und die Menschen bis auf die unerhörtesten Verirrungen kennen gelernt hat, und dadurch einem naiven Menschen sehr überlegen ist, und der doch diesem Menschen unterlegen ist, da ihm gänzlich die naive frische Aufmerksamkeit und die harmlose Lust am Schaffen und Geniessen verloren ging. Es wäre ein ausserordentlich interessanter, freilich auch sehr umfangreicher Stoff für eine Untersuchung, in welcher Weise diese moderne Produktion die Sprache beeinflusst hat. Von der Erweiterung des Wortschatzes ganz zu schweigen, finden sich grosse phraseologische Kühnheiten, die unübersetzbar sind. „*Les murs pleuraient tristesse; dévêtir qn. des yeux* etc.“ Merkwürdig ist u. a. der eigentümliche Gebrauch von de mit Substantiven ohne Artikel in langausgesponnenen Konstruktionen. Vieles davon wird vergehen, aber vieles ist schon im Begriff sich einzubürgern wie ein Niederschlag, den diese wie jede litterarische Periode hinterläst. Technisch ist die Sprache jedenfalls so ausgebildet, dass sie für gewisse Zwecke fast ebenso von selber zu schriftstellern scheint, wie Schiller seiner Zeit von der unsrigen sagen konnte, dass sie für uns dichtet und denkt.

IV.

Wenn wir uns von dieser Fülle von Talent zu unserm Vaterlande wenden, finden wir eine beschämende Dürftigkeit. In der Periode, welche wir durchleben, ist unser westlicher Nachbar uns an Kunst weit überlegen; es wäre zwecklos, sich diese bittere Wahrheit verhehlen zu wollen, die jedes Bild und jedes Buch, das von Paris kommt, predigt. Worauf beruht das periodische Aufflammen und Ermatten des Genies ganzer Völker? Ist es nur der Zufall, der einige grosse Geister erstehen lässt, die in einer Art gegenseitiger Befruchtung sich zum Höchsten entwickeln und durch ihre Grösse gewaltig auch die mittleren Talente emporreissen, und ist es nur der Mangel an solcher Einwirkung, der in andern Zeiten die kleineren Talente ganz mittelmässig und wohl auch einen Grossen klein bleiben

lässt? Oder flutet und ebbt wirklich die Seele ganzer Völker, wie die physische Kraft in den Individuen sich durch angestrengte Leistung erschöpft? Jedenfalls sind wir in einer Periode tiefster Ebbe. Aus Schillers prächtigem Königsmantel ist eine Art Militärrock für Herrn v. Wildenbruch geworden, den nachträglichen Propheten der Hohenzollerngrösse, der bald gereimt, bald ungereimt böse Staatsmänner vernichtet oder zufriedenes heiliges Lachen empfiehlt, immer zeitgemäss, vorschriftsmässig und „im Strahl der Fürstengunst“. Statt der Klänge aus dem west-östlichen Divan und von Heines Sterbelager umharfen uns jetzt die Herren Baumbach, Wolff und Träger. Und das Volk, welches den „Werther“ schuf, welches einen Willibald Alexis und Gottfried Keller hervorbrachte, lauscht beglückt den Herren Sudermann und Tovote. Allerdings haben wir auch in unsern glänzendsten Epochen nicht auf allen Gebieten das Höchste erreicht. Es ist nicht alles Einem gegeben; wir, die Gott unzweifelhaft mit der herrlichsten Musik und Lyrik begnadete, vielleicht auch mit den tiefsten Denkern und Gelehrten, wir haben kein Lustspiel; wir haben eigentlich auch bisher keinen Roman. Ich meine damit nicht, dass es uns an einzelnen vorzüglichen Büchern fehle, — von der breiten Unterhaltungslitteratur sehe ich natürlich ganz ab, — aber ich meine, es fehlt uns an einem grossen nationalen Stil, an einer bedeutenden Romanlitteratur, die so stark und originell aus der Eigenart unseres Geistes gewachsen wäre, wie die anderer Nationen. — An der Schwelle unserer modernen Litteratur stehen solche Bücher wie die Selbstbiographie Schweinichens und der Simplicissimus, deren Art ungehemmt sich vielleicht schon frühe zu einer lebendigen, saftigen Kunst entwickelt hätte. Aber über soviel Roheit konnten gesittete Philologen nur die Hände ringen, und der deutsche Roman wurde so artig, dass er uns schliesslich „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ bescherte. Es liegt in diesem Verlauf etwas von der merkwürdigen Erscheinung, die der Schulmeister oft beobachtet: dass die Kinder immer ganz originell und fliessend alles vom Herzen herunterplaudern, ehe die Grammatik und das Korrigieren sie in die Mache bekommt. Dann wird soviel an ihnen herumgefeilt, dass sie gar nichts mehr zu sagen wagen, bis sie schliesslich doch über einen Schillerstil verfügen, den sie sich mit der grössten Mühe im Leben wieder abgewöhnen müssen. — Die naive, derbe Holzschnittmanier stand wahrer Kunst näher als der „Don Sylvio von Rosalva“, und es war eine verhängnisvolle Strömung, die unsern Schriftstellern den Eindruck gab, es sei gemein, das wirkliche Leben zu zeigen, die Phantastik sei vornehm und die Hauptsache sei, geistreiche und schöne Dinge zu sagen. Diese Auffassung hat nachgeholfen, die grossen Talente unserer Romantiker auf falsche Bahnen zu lenken, und sie hat sogar Jean Paul in eine Form gedrängt, die ihn uns heut fast ungeniessbar macht. — Es giebt kein Gebiet der Dichtung in deutscher Zunge, wo wir nicht den grossen Wolfgang vor den Grössten nennen müssten. Durch alles, was er schrieb, leuchtet wie Flamme sein Geist, der jeden Vergleich ausschliesst, und so müssen auch seine Erzählungen ganz gesondert von allen übrigen betrachtet

werden. In seinen Novellen umfasst er alle Genres vom rein allegorischen „Märchen“ bis zu der ganz realistischen Skizze des „Mannes von fünfzig Jahren“. Auch seine drei Romane zeigen ganz verschiedene Typen. Der „Werther“ ist ganz lyrisch dichterische Subjektivität, die „Wahlverwandtschaften“ realistisch objektiv, und der „Meister“ zeigt die äussere Form des Abenteuerromans. Nach meinem Empfinden hat uns Neueren am stärksten der „Meister“ nachgedunkelt. Die Gestalten sind in wunderbarer Schönheit wie auf transparentem Goldgrund gemalt, aber die Komposition ist doch zu seltsam und unbefriedigend und der Stil ist uns bereits etwas fremd geworden. Am frischesten ist der „Werther“; das ist ganz Goethe selbst, dessen Wesen das vollere Leben eines Gottes atmet; die Worte scheinen trunken in Schönheit, Weisheit und Liebe, wie der frischeste Frühlingshauch in Düften schwimmt. Was auch der Verstand im einzelnen dagegen sagen mag, es bleibt ein Gedicht, das den Stempel der Ewigkeit trägt. Die „Wahlverwandtschaften“ sind ohne Zweifel das modernste der drei Werke. Sie sind geradezu eine Anticipation des neuesten realistischen Romans; wenn man von gewissen stilistischen Formen und von der Mystik des Schlusses absieht, könnte das Buch in unserer Zeit geschrieben sein und könnte auch ganz in der beliebten Weise kritisch abgeschlachtet werden. Etwa so: In der Sucht, das Leben naturwissenschaftlich aufzufassen, hat der Verfasser den Begriff der Liebe durch den chemischen Begriff von Wahlverwandtschaft ersetzt, der nichts klarer macht. Die Situationen, in welche er seine Personen bringt, sind im höchsten Grade unsittlich. Der Realismus u. a. in den Schilderungen der Anlagen ist von ermüdender Breite und thut gar nichts zur Sache. Es ist keine spannende Handlung da. Durch das Tagebuch wird der Vortrag noch gedehnter etc. In alledem würde ein solch moderner Kritikus sogar viel Recht haben, und er hätte uns nur eine Kleinigkeit vorenthalten, nämlich, dass das Buch trotzdem ein Meisterwerk ist, denn das ersieht man nur aus dem gesamten Eindruck. — Die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts werden ganz von der Romantik beherrscht, und die phantastische Richtung jener Zeit hat mit dem modernen Begriff des Romans nichts zu thun. Gerade die stärksten Talente, Hoffmann und Arnim, gingen in der ungeheuerlichsten Phantastik auf, und Tieck, der auch andere Wege wandelte, war im ganzen doch eine zu unselbständige, rückgratlose Persönlichkeit. Vieles in Hoffmanns Novellen, z. B. im „Fräulein von Scudery“, zeigt eine starke plastische Kraft, und in „Des Vetters Eckfenster“ sehen wir scharfen Sinn für die Wirklichkeit; das ging aber in Manierirtheit zu Grunde. Die realistische, künstlerische Kraft bei Arnim ist sogar noch viel grösser; nach seiner Grundanlage gehört er sicher zu den Begabtesten unserer Litteratur; aber auch seine Kunst verirrte sich unter Fratzen und Gespenstern. — Als die specifischsten Talente unter unsern neuern Erzählern, die ihre Kunst der ernsten Schilderung des Lebens zuwandten, erscheinen mir ohne jede Frage und ohne jeden Vergleich Alexis und Keller; beide sind in ihren Stoffen und in ihrer Manier ganz verschieden und beide sind auf ihrem Gebiet Meister. Alexis schildert die ein-

fache, derbe Natur der Mark, ihre knorrigen, tüchtigen Charaktere, die thätige, schöpferische Arbeit unserer Fürsten mit schlichter Wahrheitsliebe, ohne eine Spur jenes neuesten byzantinernden Patriotismus, der nach dem roten Adlerorden schielt. Die künstlerische Kraft und Wahrheit seiner Schilderungen ist ausserordentlich, und ebenso hoch steht die geistreiche Originalität in seiner Manier. Trotz seiner Komposition ist „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ meines Erachtens doch der beste neuere Roman, den wir in deutscher Sprache haben. Keller erinnert in seiner Reflexion und in seinem Stil stark an Goethe; nicht zu seinem Nachteil: denn der Schweizer ist durch und durch original und er darf sich neben dem Grossmeister sehen lassen. Diese ruhige, klare, etwas behäbige Art zu denken, zu bildern und zu sprechen ist nicht Nachempfindung; sie scheint die deutscheste zu sein; sie findet sich auch bei Freytag und bei unsern grössten Stilisten wieder. Die Manier ist ein köstliches Gemisch von schärfstem, plastischem Realismus in der Schilderung der äussern Dinge wie in dem Gefühlsleben der Menschen und tiefer, verklärender Poesie. — Nächst diesen beiden würde ich Freytag stellen. „Soll und Haben“ hat in seiner Tendenz wie in seiner Manier etwas Hausbackenes, und die „Ahnen“ geben mit jedem Bande immer etwas verwässerter die Variationen einiger Grundtypen wieder; aber es steckt doch in Freytags Erzählungen viel künstlerischer Ernst, Wahrheitsliebe und eine gemütvolle, kernige deutsche Art. Wenn er nur eine mittlere Begabung hat, Menschen zu zeichnen, so gleicht er das bis zu einem gewissen Grade aus durch die Fähigkeit, allgemeine Zustände verständlich zu machen. Für die Atmosphäre des Bürgertums, der Gelehrtenwelt findet er fein den Ton. Er hat viel historischen Sinn, und in seinen Schilderungen in den „Ahnen“ aus dem Mittelalter wie aus der Neuzeit liegt dieselbe überlegene Beobachtung und dieselbe belebende Kunst, die seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ so anziehend macht. — Spielhagen scheint mir im ganzen mehr in die Unterhaltungslektüre zu gehören; für dieses Gebiet hat er sicher Ausgezeichnetes geleistet, aber er erhebt sich nur selten darüber, und für den durchschnittlichen Eindruck mindert er das wieder durch vieles herab, das direkt mangelhaft ist. Er ist der hervorragendste Vertreter des guten, gediegenen Mittelmasses; ihn neben die Erzähler ersten Ranges zu stellen, scheint mir ganz unmöglich. So lange wir ihn lesen, füllt er unsere Phantasie angenehm aus; auch die Nachwirkung ist ihm nicht ungünstig; aber sie ist sehr schwach. Er ist für uns ziemlich erledigt, wenn wir seine Bücher aus der Hand legen; er lässt uns da, wo wir waren, eine originale Kunst, ein tiefer Ideengehalt oder eine packende Weltauffassung bleibt uns nirgends in der Erinnerung. — Noch weniger könnte ich Dahn besonders hoch stellen. Nach der Gesamtsumme seiner Leistungen als Gelehrter und Schriftsteller muss er die höchste Achtung einflössen, aber allein als Erzähler betrachtet, ist er nur mittelmässig. „Sind Götter?“ hat sich mir als das verhältnismässig Originellste eingeprägt. Aber die Bewunderung für den „Kampf um Rom“ kann ich überhaupt nicht verstehen, wenigstens nicht vom

künstlerischen Standpunkt. Wenn man das Buch wie eine historische Freske auffasst, nur als eine lebendige kolorierte Darstellung des Untergangs der Goten, hat es eine gewisse Grösse, und es imponiert durch seinen Hintergrund von Wissen; aber Menschen sind keine darin, sondern nur kostümierte Puppen. Der vielgerühmte Cethegus ist nichts anderes, und mit seiner fortwährenden unbesieglichen Geistesgrösse wird er schliesslich einfach lächerlich. Prüft man das Buch in Bezug auf die Zeichnung der Menschen und ihrer gegenseitigen Beziehungen, so findet man, dass es geradezu an den Kolportageroman grenzt.

Es ist nicht meine Absicht, einen historischen Abriss unsrer erzählenden Litteratur zu geben; selbst für die flüchtigste Beurteilung würde mir der Raum fehlen, und das blosse Klassifizieren von Namen wäre ohne jedes Interesse. Ich wollte nur darauf verweisen, wie spärlich die Grossen bei uns gesät sind, wie wenig sie sich unter dem Gesichtspunkt einer nationalen Kunst zusammenfassen lassen; wie sie in der Verschiedenartigkeit ihrer Manier die Zerrissenheit des nationalen Geschmacks spiegeln. Und ich wollte an einigen Typen auf das litterarische Niveau verweisen, welches seither den Geschmack des Publikums beherrschte. Alle diese Leute sind ganz brav, gebildet, mitunter sogar amüsant, sie beleidigen gar nicht die fromme Sitte und sie haben soweit das vollste Recht, sich an die Brust zu schlagen, indem sie auf die frivolen Franzosen und die düsteren Russen sehen. Leider sind das künstlerisch nur negative Vorzüge; wir brauchen eigentlich keine Musterknaben, sondern Menschen, die etwas können, und damit ist es bei ihnen nicht weit her. Grosse Kraft und tiefer Blick scheinen sich mit glatter, bürgerlicher Tugend schlecht zu vertragen.

Dass die grosse moderne Bewegung ohne Wiederhall bei uns blieb, war undenkbar; sie wirkte so, wie es nach Lage der Verhältnisse zu erwarten war. Die litterarische Vergangenheit war zu zerrissen, als dass man auf den vorhandenen Mustern hätte weiterbauen können, und so sah man nach Russland und besonders nach Frankreich. Mit dem sichern Stil fehlte auch das klare kritische Bewusstsein, die Zuversicht eines festen künstlerischen Standpunkts. Unsere gewaltige klassische Periode stand uns noch zu nahe, und sie erdrückte durch den strengen Ernst ihrer ästhetischen Formen die Selbständigkeit. Die massgebende Kritik hatte sich einen Codex aus Schillers Theorien und den Auffassungen des alten Goethe zusammengebaut, und so sehr sich der Einzelne dagegen innerlich auflehnen mochte, diese Kritik imponierte ihm doch, denn durch die Autorität unserer Klassiker beherrschte sie die öffentliche Meinung. Wenn jemand wagte, die Dinge einfach zu zeigen, wie sie sind, ohne sie in irgend welche Ideen oder schöne Formen zu tauchen, so kam er sich innerlich als Rebell vor. Das gab dem Deutschen vorweg einen ungeheuren Nachteil. Dem französischen Sehriftsteller fiel es gar nicht ein, sich solche theoretische Skrupel zu machen; er wusste immer, was er wollte, er war sicher, dass er die öffentliche Meinung und den Erfolg für sich haben würde, wenn er nur überhaupt etwas

konnte. Der Deutsche war befangen. Wenn er das Gefühl hatte im Recht zu sein, so konnte ihm deshalb doch das Zeug zum Reformator fehlen, und die natürliche Folge dieses Zustandes war, dass unseren Neueren entweder der Mut versagte und sie in Halbheit stecken blieben, oder dass sie ganz und gar ins Extrem gingen. Das Schlimmste aber war die trostlose Talentlosigkeit unserer Periode. Wenn eine ausserordentliche Begabung dagewesen wäre, hätte sie vielleicht auch das sichere Masshalten der Kraft und künstlerische Selbständigkeit gefunden; aber wir hatten nur kleine Talentchen, die gar nichts gewesen wären ohne Anlehnung und Nachempfindung. Wenn die meisten Gebildeten bei uns zu Lande so wenig von der neuen Kunst wissen wollen, ist das nicht verwunderlich, dann das Schauspiel, das unsere Modernen bieten, ist thatsächlich jammervoll. Ohne Takt und Verstand sehen sie unsern grossen Nachbarn ab, wie sie sich räuspern und spucken, und da das eigentliche Talent immer bald am Ende ist, müssen alle möglichen Mätzchen nachhelfen. Es handelt sich eigentlich nicht mehr um ein ernsthaftes Arbeiten, sondern man experimentiert mit dem Publikum auf den unmittelbaren Erfolg hin. Man sucht es auf irgend eine Weise zu kitzeln, bis es aufmerksam wird, und hilft kräftig nach durch gegenseitige Beweihräucherung und feierliche Vorlesung der neuesten Meisterwerke, wonach die Presse Hosianna ruft und für Unsterblichkeit garantiert. — Zunächst trat bei uns eine Serie von verhältnismässig harmlosen Naturalisten auf, die unter dem Zeichen Zolas stand, dessen Fehler sie erfolgreich nachahmte. Harmlos waren sie, weil sie sich wenig auf die Reklame verstanden und ziemlich geräuschlos vorübergingen. Als ihr Haupt verehrten sie einen Herrn Kretzer; ich gestehe, dass ich nicht sehr viel von ihm gelesen habe, und vielleicht hatte ich dabei Unglück, denn was ich las, war gar nicht so erschrecklich wild, sondern höchstens erschrecklich talentlos. Diese Auffassung scheint jetzt wohl allgemein zu sein; wenigstens hört man nichts mehr von ihm. Jetzt ist eine neue Serie am Ruder, die unter dem Zeichen Maupassants steht, und diese Herren erscheinen mir weit bedenklicher. Sie hausieren mit genialen Allüren herum, schreiben Novellen mit pikanten Pointen, betrachten die Welt als Aristokraten, schwadronieren vom Leben im grossen Stil und sind im besten Zuge, unser litterarisches Leben ganz gründlich zu vergiften und zu verhunzen. Gegen sie war Kretzer in seiner biedern, ungefährlichen Plumpheit die reine Erquickung, denn sie sind daran, eine Schriftstellerei nach den Grundsätzen der goldenen Hundertzehn einzuführen. Es ist wohl der Mühe wert, sich näher anzusehen, was man heut bewundert, und ich will mich dabei an die beiden Herren halten, welche ich schon nannte.

Dass man Sudermann als talentvollen Anfänger ermunterte, nachdem er durch die „Ehre“ entdeckt war, hatte die vollste Zustimmung jedes anständigen Menschen. Inzwischen haben sich aber die Verhältnisse ausserordentlich geändert; er bedarf nicht mehr der Aufmunterung, sondern der gründlichen Verweisung auf sein thatsächliches Niveau. — Eine der bedenklichsten Erscheinungen

unseres modernen öffentlichen Lebens ist eine gewisse nervöse Übereilung, die wir so lange mit Recht den Franzosen vorwarfen. Am verhängnisvollsten machte sie sich bei der Kochschen Entdeckung geltend, aber die Aufbauschung der „Ehre“ zu einem sensationellen Ereignis war noch weit charakteristischer. Dies unerhörte Missverhältnis zwischen dem Erfolg und dem wirklichen Wert, wie es die Presse schuf, war nicht nur ein Unfug, es war auch geradezu ein Unglück. Handelte es sich nur um die kurze papierne Unsterblichkeit des Verfassers, so könnte man sie ihm ruhig gönnen; bei solchen Dingen steht aber immer viel mehr auf dem Spiel. Zunächst ist die Gefahr da, dass ein hübsches Talent zu Grunde gerichtet wird, indem man es zur Selbstüberschätzung führt, ihm die Lust zum redlichen Arbeiten nimmt und es überstürzt in Verhältnisse drängt, denen es gar nicht gewachsen ist. Noch gefährlicher ist die Einwirkung auf andere Talente. Wenn Mitstrebende ungefähr gleicher Begabung sehen, wie ein kolossaler Erfolg nicht aus dem absoluten Wert, sondern aus einem glücklichen Griff, einem Zufall erwachsen kann, so werden sie ebenfalls mehr nach einem Treffer durch besonderen Effekt haschen. Das macht sich ohnehin schon bemerkbar genug. Es liegt im öffentlichen Interesse, dass man solches Haschen, solch hysterische Überhastung zurückdrängt, und dass die litterarische Beschäftigung wieder wird, was sie sein soll und was sie früher bei uns war: eine Arbeit voll ernster Sammlung; und dass man sie nicht entarten lässt zu einem anderen Wege, in der Lotterie zu spielen. Endlich liegt die Gefahr vor, dass man uns im Auslande nach derartigen Werken beurteilt, wenn gegen ihren Erfolg keine Einsprache bei uns erhoben wird. Ich finde in der „Revue des deux mondes“ von 1873 einen Aufsatz, in dem Gregor Samarow ganz ernsthaft als Vertreter des deutschen Romans behandelt wird. Ich brauche wohl nicht zu sagen, welche Schmeicheleien wir da zu hören bekommen. Es müsste uns ebenso peinlich werden, wenn ein ernsthafter französischer Kritiker Sudermann so unter die Finger bekäme. Proben davon habe ich auch schon in Journalen gesehen. — Ich weiss nicht, wie Sudermann sich selbst betrachtet. Vielleicht genügen ihm vollständig jene hohen Tantièmen, von welchen begeisterte Reporter fortwährend singen und sagen. Ich würde ihm keinen Vorwurf daraus machen, es wäre ein Standpunkt wie ein anderer; er wird es sich aber gefallen lassen müssen, dass man ihn mit dem Massstab misst, den die verhimmelnde Presse vorgiebt anzulegen. Das will ich thun. Ich will aussprechen, wie ich nach bestem Gewissen seine Leistungen beurteile und wie sie nach meiner Erfahrung auch von der überwiegenden Majorität der Gebildeten beurteilt werden, deren Meinung leider nicht den Weg in die Öffentlichkeit findet.

Im Grunde beruht der Erfolg des Erzählers Sudermann auf dem Erfolg des Dramatikers; in letzter Linie zehrt er ganz und gar noch von dem Erfolg der „Ehre“. Es ist daher nicht gut zu umgehen, dass ich auch seine Dramen in den Kreis meiner Betrachtung ziehe, um so mehr, als sie durchaus die Eigenschaften seiner

Erzählungen zeigen. Der blosse Wiederhall seines ersten Erfolges machte jedem Unbefangenen klar, dass es sich weder um ein Meisterwerk, noch um etwas Wertloses handeln konnte. Ein sehr glücklich gegriffener Stoff, viel Talent, ein lebendiges, keckes Zupacken und daneben viel alte Schablone, Taktlosigkeit und Spekulation auf einen ziemlich brutalen Geschmack. Eine der gewöhnlichen Seltsamkeiten des Erfolges wollte denn auch, dass die plattesten Pointen am populärsten wurden. Der eigentliche Inhalt des Stückes: die unüberbrückbare Entfremdung, durch welche das Leben zuweilen die Weltanschauungen der Kinder von denen der Eltern trennt, kommt sehr gut heraus. Das Hin- und Herreden über die Ehre hat glücklicherweise mehr mit dem Titel als mit der Handlung zu thun und reicht noch lange nicht an Nordau. Die Figuren und Situationen des Hinterhauses sind originell und überzeugend; der salbadernde Robert hingegen, dieser Graf Trast, der von geistvoller Überlegenheit und lehrreichen Geschichten förmlich trieft und immer zur Zeit erscheint, wenn es gilt besonders weise zu sein, diese Leonore, welche sich so edel und gründlich vorkommt, weil sie auf einer Chaiselongue etwas von den Märtyrern der Arbeit liest, die drei Märtyrer des Vergnügens etc., das sind alte Theaterschablonen, und man kann sich kaum etwas Platteres denken als das vielcitierte „Weiter nichts?“, wobei alle Reservelieutenants zischen und alle Nichtbeförderten klatschen. — Das nächste Stück „Sodoms Ende“ war gar zu unzulänglich, und nachdem die Berliner Jünger einige halbverlegene Albernheiten über Schiller, die Räuber und Fiesco zum besten gegeben hatten, legte man es stillschweigend in die Schublade. Die „Heimat“ hat wieder einen grösseren Erfolg gehabt, aber es ist leicht zu sehen, dass er nichts Dauerndes hat. Im Grunde finden wir dieselbe Idee, mit der der Verfasser debütierte, und dadurch, dass er sie zustutzen wollte, machte er sie schiefer. Welche Idee vertritt denn Magda? Dass jeder das Recht hat, seinen Weg selbst zu suchen, wo und wie er will? Das heisst in unserer industriellen Zeit eigentlich offene Thüren einrennen. Es handelt sich wieder nur um den Widerspruch in der Lebensauffassung verschiedener Gesellschaftskreise, und wie der Konflikt sich hier giebt zwischen parfümirtem Primadonnentum und einer ehrenwerten, wenn auch beschränkten Familie, spricht eine gesunde Sympathie eher für die letztere. Dass man viel Geld und eine Villa am Comersee besitzt, ist zweifellos sehr angenehm, das kann aber jeder Parvenu haben; darin liegt noch nicht das „Leben in grossem Stil“, wie Magda behauptet, und was sie über das „Niedersingen“ etc. erzählt, sind doch nur Romanphrasen. Der Konflikt schillert aber allmählich in ganz anderen Farben; Magda hat sehr frei gelebt, und obgleich sie gegen einen vorsichtigen Regierungsrat von vernichtender Intoleranz ist, verlangt sie für sich vollkommenste Nachsicht, sie ist sogar stolz auf ihre Vergangenheit. „Schuldig müssen wir werden, wenn wir wachsen wollen.“ Das ist doch eine seltsame Moral. Wer die Welt kennt, wird gern die Schuld verzeihen, in welche heisses Blut und die Macht der Verhältnisse den Menschen verwickeln, wenn man aber

daraus eine Pflicht machen will, wird man erst die Grundlage unserer Gesellschaftsordnung ändern müssen. Man hat es dem Verfasser als Vorzug angerechnet, dass er die gestellte Frage nicht entscheide, sondern nur die Thatsachen sprechen lasse, wie im Leben. Der wahre Grund ist aber, dass er auch keine Antwort weiss, denn die Frage ist unverständlich. Das Stück zeigt einen Fortschritt, aber nur nach der virtuosenhaften Seite. Es ist viel Leben auf der Bühne, man spielt Karten, trinkt und plaudert, macht effektvolle Bemerkungen, spricht italienisch, ist beissend und leidenschaftlich, und zum Schluss stirbt gar jemand am Schlage. Das Publikum weiss zwar nicht immer, was es daraus machen soll, und hat das unbestimmte Gefühl, dass etwas dabei nicht richtig sei, schliesslich applaudiert es aber doch, denn diese Sachen sind gar zu effektvoll, und man versichert ja täglich schwarz auf weiss, dass alles das sehr gut sei. Es ist aber wirklich bei alledem etwas nicht richtig, denn die ganze Sache ist unwahr und halb von Anfang bis zu Ende. So schief und unklar wie die Idee sind auch alle Voraussetzungen des Stücks, ebenso unglaublich sind alle Charaktere und fast alle Situationen, in die sie zu einander geraten. Wie sollen wir glauben, dass eine Sängerin, die etwa auf dem Fuss der Patti lebt und vor nicht zu langer Zeit noch sehr viele Bekannte in Berlin hatte, so hinter ihrem nom de guerre verschwindet, dass man nirgends ahnt, wie sie wirklich heisst und woher sie stammt? Ob irgend einmal ein pensionierter Oberstlieutenant so gefaselt hat wie dieser Schwartze, weiss ich nicht, und das scheint mir auch gleichgiltig. Da ich aber noch nie im wirklichen Leben etwas Ähnliches gesehen habe und auch keinen Weg sehe, der psychologisch dahin führt, möchte ich diesen Typus nicht aufs Conto der alten Oberstlieutenants, sondern der Unerfahrenheit des Verfassers schreiben. Mag der Verfasser seine Menschen so verworfen schildern, wie er will, aber er soll sie so schildern, dass ich an sie glaube. Wo hat er denn aber einen Regierungsrat her, der mit so abgestandener, larmoyanter Frömmigkeit Carriere machen will? Das geschieht in diesen Kreisen mit ganz andern Mitteln. Solche Typen heckt man aus, wenn man die Welt aus Geklatsch und Büchern kennt. Alle Figuren haben ja in ihrer Anlage auch etwas Richtiges; da sie bewährten Schemen nachgebildet sind, geben sie auch nicht den Eindruck von etwas ganz Unmöglichem. Sie sind halbwahr, das heisst aber, sie sind halbfalsch; keine verträgt eine nähere Prüfung, und einzelne wahr beobachtete Züge können uns nicht betrügen. Das ganze Stück bleibt ein zerfasertes Flickwerk, mit unleugbaren, aber ganz virtuosenhaften Effekten, wie es ein Mensch schreibt, dessen Talent ausreicht, vortreffliche Einzelheiten zu liefern, aber nicht, Charaktere und Situationen aus einem Guss zu schaffen. Diese Fähigkeit macht aber den Künstler, und die blendendste Künstelei in den Nebendingen kann auf die Dauer einen solchen Mangel nicht verstecken.

Wir finden in den Erzählungen dieselben überraschend glücklichen Einzelheiten in derselben überraschend abgeschmackten Umgebung, dichterisch schöne Stellen neben brutalen Geschmack-

losigkeiten und die Unfähigkeit, in längerer Darstellung einen ganzen, ungetrübten Eindruck festzuhalten. Wir finden einen entwickelten Instinkt für starke Wirkungen, die uns aber schliesslich abstossen, da sie nicht aus den Situationen wachsen. Wir finden ein starkes Talent, das aber nur gelegentlich ernste Anläufe nimmt und immer wieder in hohle Mache verfällt, ein fortwährendes künstliches Stimulieren und Ermatten, das allen längern Darstellungen etwas Beunruhigendes, Flackerndes, Dilettantisches giebt. Überall tritt das Streben nach innerer Wahrheit ganz zurück hinter der Sucht, ungewöhnlich zu erscheinen und momentan zu wirken. Je mehr wir Sudermann lesen, desto unselbständiger erscheint er uns; das beständige Forcieren kann uns nicht täuschen, er ist kein starkes Naturell. Er hat im Grunde kein eigenes Sehen, wie er keinen eigenen Stil hat; er schwankt zwischen allen berühmten Mustern hin und her, und weiss nur besonders pikante Saucen zu erfinden. Von Goethe und Keller bis zu Maupassant und Ibsen klingen alle Stilarten an; mitunter ist die Anlehnung plump und klar, mitunter merkt man den fremden Einfluss nur aus dem Gesamteindruck. Da ist z. B. eine Novelle „Das Sterbelied". Sudermann hat ganz unbefangen ein Eckchen aus dem „Bel-Ami" herausgegriffen, wie der schwindsüchtige Forestier an der Riviera stirbt. Aus dem Journalisten macht er freilich einen Pfarrer und, um den Stoff ganz sein eigen zu machen, belebt er ihn durch eine „Idee": er lässt die Frau dem Sterbenden fortwährend Sterbelieder aus dem Gesangbuch vorlesen, während nebenan ein sehr unternehmender Herr ein wenig Plötz repetirt: *Je vous aime, je vous aime.* Das geistige Eigentumsrecht dieser Idee wird allerdings niemand so leicht dem Verfasser streitig machen, und wenn dies die Hauptsache ist, wäre er so original wie möglich. Der kritische Leser sagt sich aber, dass keine Zeile von alledem, von den Bäumen, die von innen durchleuchtet scheinen, an, bis zu dem schön frisierten Bart des Herrn, ohne Maupassant je die Welt gesehen hätte. Mathematisch beweisen lässt sich dergleichen niemals; mitunter sind die entscheidenden Einflüsse viel versteckter. Aber fast stets fühlt man, dass die Schilderungen schon aus zweiter Hand kommen und dass der Verfasser nur ein besonders talentvoller Nachempfinder ist. Das entscheidende Urteil über den Wert eines Buches liegt in unserer Stimmung, nachdem wir es gelesen haben; wenn alles Einzelne zurücktritt, das uns verwirren oder blenden kann. Ob wir das Bedürfnis fühlen, es wieder in die Hand zu nehmen oder nicht, das ist die beste Kritik. Sie fällt für Sudermann sehr ungünstig aus. Ich habe noch nie ein Buch von ihm gelesen, ohne mir zu sagen: „Der Mann hat wirklich viel Talent," und ich habe es noch nie weggelegt ohne die Empfindung: „Das ist alles schliesslich doch dummes Zeug."

„Im Zwielicht" entlehnt von Mérimée und Nachfolgern die Unbekannte, von Heine die affektiertesten seiner Tiraden über die Sterne und Ähnliches, von Maupassant soviel Manier, als ein Stümper ihm absehen kann, und der geistvolle Plauderton gehört wohl dem Verfasser, wenigstens weiss ich kein berühmtes Muster dafür. Sehr viel Seelengrösse äussert sich in einer titanischen Verachtung der Hu-

sarenlieutenants, und daneben wird uns etwas Italienisch und verschämte Reisebeschreibung appliciert, sonst hat die Sache kaum Zweck. Als kleinen stilistischen Zug möchte ich von pag. 19 anführen: „Ah, machte er enttäuscht.“ Man weiss nicht recht, ob das Koketterie oder wirklich unverdautes Französisch ist. Eine einzige Novelle ist hübsch vorgetragen: „Der verwandelte Fächer,“ das andere ist nichts als Suppe ohne Braten und meist recht fade Suppe. Nehmen wir den „Gänsehirt“. Es soll illustriert werden, dass uns eine Kluft des Empfindens von den untern Ständen trennt. Ein junger Dorfschmied bittet ein Trinkgeld in Gegenwart der Tochter des Gutsbesitzers, die als Kind in jugendlicher Schwärmerei mit ihm die Gänse gehütet hat. Sie kann sich über diese Niedrigkeit gar nicht beruhigen. Nun hat der junge Mensch sich aber damals noch viel niedriger gezeigt, er war ein idiotenhafter Bauernlümmel, und alle Beziehungen der beiden hatten nur darin bestanden, dass er eine Zeit lang mit viel Appetit und Dankbarkeit dem Fräulein die Semmeln aufass und dafür sehr gleichmütig einige Prügel entgegennahm. Unter diesen Umständen ist die Empfindsamkeit der jungen Dame ziemlich verschroben und pointelos.

Die erste grössere Arbeit Sudermanns war „Der Günstling der Präsidentin“. Es war seinem Scharfblick in „Kabale und Liebe“ nicht entgangen, wie bösartig Präsidenten sind, und da das Studium der Leihbibliotheken diese Entdeckung aufs verblüffendste bestätigte, konnte seine Muse sie nicht länger dem Publikum vorenthalten. Er lässt den Herrn v. Neuenahr sich wirklich ganz unverantwortlich benehmen. Er quält seine schöne Frau und ist sehr klug und sehr reich, und die Regierung hat ihn in eine Stadt geschickt, wo er viel spionieren soll, und er thut es auch. Glücklicherweise ist der Dr. Raff noch klüger wie er, und daher siegt die Tugend, und er muss elend untergehen, nachdem er sich in einer löschpapiernen Deklamation für besiegt erklärt hat. Um die Menschenkenntnis zu illustrieren, auf welcher dieses Werk beruht, erwähne ich nur, dass auf die blosse Nachricht hin, der neue Präsident hätte eine schöne Frau, sich in den Akten der Regierungsassessoren zahlreiche lyrische Ergüsse finden, mit der Überschrift „Der Einzigen“, „An Sie“ etc. Nein über diese Regierungsassessoren! — Mit einem Anfängerwerk geht man nicht streng ins Gericht; aber charakteristisch ist doch, wie der Verfasser auch hier schon eine Welt schildert, die ihm offenbar ganz fremd ist.

Von den spätern grössern Erzählungen ist unbedingt die mangelhafteste „Der Katzensteg“. Sein Talent reicht nur soweit, als seine persönlichen Erlebnisse und Eindrücke ihn tragen; einen fremden Stoff mit frischem Leben zu durchtränken reicht es nicht aus, und nirgends zeigt sich das so handgreiflich wie hier. Er will ein Historienbild und eine Charakterschilderung im grossen Stil geben, und seine grossartigen Allüren stehen in einem so herausfordernden Missverhältnis zu seinem Können, dass man an einen sehr jungen Herrn erinnert wird, der seines Vaters Frack trägt. Die Voraussetzungen sind an sich vollkommen unglaublich und sie werden geradezu absurd durch die unzulängliche Darstellung. Man begreift nicht, warum der alte

Schranden nicht sein Gut verkauft, um sich dem Hass seiner Umgebung zu entziehen, noch weniger aber, was eigentlich der Sohn da will. Dass aus dem Naturell unserer Landsleute und ihrer Auffassung des Patriotismus sich überhaupt ein so tiefer Hass entwickeln könnte, glaube ich nicht; wie uns das Verhältnis geschildert wird, streift es jedenfalls ans Lächerliche. Die Welt ist sehr ungerecht; dass aber so gebildete Leute wie dieser Pfarrer und dieser Regierungsrat dem Sohn eines Verräters mit beleidigendster Verachtung begegnen, obgleich er einen sehr guten Eindruck macht und sich sehr brav benommen hat, so ungerecht ist sie nicht. Dass der Pfarrer formell den Verräter im Kirchenbuch als gestorben bezeichnet, obgleich er sich bewusst ist, eine strafbare Handlung zu begehen, ist eine Kinderei. Die einzige Figur, die man künstlerisch ernsthaft zu nehmen hat, ist Regine; die grosse Bewunderung, welche einige für sie empfinden, kann ich allerdings nicht teilen. Sie ist auch nicht aus einem Guss; man vergleiche z. B. ihr Geplauder am Weihnachtsabend; so kann unmöglich die Halbwilde sprechen, in der nichts als starke menschliche Instinkte leben. Ihr Verhältnis zum jungen Schranden macht einen peinlichen Eindruck durch die Halbheit, mit der Sudermann hier wie überall die Sinnlichkeit behandelt. Der Leser versteht, dass man diese Dinge nur markiert; er lässt es sich auch gefallen, wenn jemand mit gesunder Rücksichtslosigkeit alles heraussagt wie Maupassant. Sudermann aber regt die heikelsten Dinge an, und wenn es darauf ankommt, verlässt ihn doch der Mut; im letzten Augenblick sucht er irgend einen schwächlichen Kompromiss mit dem Hergebrachten. — Die übrigen Figuren sind reine Marionetten und mitunter noch weniger, sie sind ganz unverständlich. Ich verstehe z. B. absolut nicht, was dieser Regierungsrat auch nur ungefähr für ein Mensch ist und was er in seinem Handeln bezweckt. Es wird uns zwar vor seinem Auftreten eine kleine Skizze von ihm gegeben, aber die hilft uns gar nichts. Will er sich nur wichtig machen? Will er die Bauern noch mehr aufreizen? Will er den jungen Schranden schützen? Will er nur gerecht sein? Man wird nicht aus ihm klug. Die ganze öffentliche Verhandlung ist so unsinnig, dass man allen Boden verliert, und sie wirkt geradezu unerträglich durch die geschraubten langen Reden, welche alle halten. — In der Behandlung der Massen und ihrer Nebenfiguren zeigt sich die dilettantenhafteste Unzulänglichkeit und ein gequälter Realismus, der fortwährend unfreiwillig ins Komische fällt. Man vergleiche die patriotischen Reden des Wirts, durch welche er nur die Gäste zum Trinken anfeuern will. Mit solchen Mitteln war der Gegenstand nicht zu bewältigen. — Bei alledem hat das Buch in seinen Details grosse Vorzüge; die historische Einführung z. B. ist zwar bombastisch, in manchen Sätzen aber von grosser Kraft. Es prickelt überall von dramatischen Schlagworten; manches davon ist nur forcierte Abgeschmacktheit, manches ist aber wirklich im besten Sinne wirksam; es finden sich Stellen von echter dichterischer Schönheit. „Ein klägliches Geschrei, wie der Jammerlaut eines weinenden Kindes, erhob sich in der Ferne. Ein Junghäschen war's, das sich in den Ackerfurchen verirrt hatte und nun

hungernd nach der Mutter schrie, ahnungslos, dass jeder Warnungsruf seinen Mördern als Wahrzeichen diente. Die Not der Kreaturen durchschauerte ihn. Er erhob sich und wanderte weiter dem düstern Ziele zu.“ Aber solche Einzelheiten können ein verfehltes Buch nicht retten; man geniesst sie nur halb, wenn sie in keinem rechten Verhältnis zu den Hauptsachen stehen. Schon der Stil macht grosse Partieen des Buches ganz ungeniessbar. — „Jedes Wort wollte zuerst von ihm vernommen sein.“ — „Schwatz kein dummes Zeug, Alterchen, erwiderte der Lieutenant und blies nachdenklich gegen den purpurnen Spiegel des Weins.“

„Die Geschwister“ zeigen den Verfasser auf einer wesentlich höhern Stufe, aber einen reinen Genuss geben sie auch nicht. Die erste Novelle hat viele hübsche Partieen, nur fallen sie in ihrem Ton sehr auseinander, und überhaupt trifft die Behandlung im Durchschnitt nicht den rechten Ton für den Gegenstand; er ist zu gekünstelt für die einfachen Menschen der stillen Mühle. „Was kann einem nicht alles in den Sinn kommen, wenn man so vor sich hinpfeift! Jeder Ton weckt ein anderes Lied, jede Melodie lässt neue Erinnerungen aus ihren Gräbern auferstehen. Und mit den alten Liedern erwacht die alte Sehnsucht und fliegt auf Schmetterlingsflügeln durch ihr ungeheures Reich zwischen Mond und Abendröte.“ Das ist sehr hübsch gesagt, nur passt es nicht recht zu einem Müllergesellen. Ähnliche Künstelei findet man in der Schilderung, wie das junge Paar die Müllerlieder liest; in die Stimmung der beiden ist zu viel von der Stimmung übertragen, die der Gebildete hat, wenn er Schuberts Melodieen hört. Die Stilschwankungen spiegeln die Unsicherheit der innern Anschauung wieder; der Verfasser muss sich offenbar seine Personen und ihre Verhältnisse immer wieder durch Überlegung konstruieren; er lebt nur halb in ihnen und daher überzeugt er uns nicht. Das geheimnisvolle Zimmer mit seinen Erinnerungen an den verstorbenen Bruder ist zu gesucht; das ist eine Idee aus dem Blaubart. Und die schrecklichen Gewissensbisse des Pärchens, als sie dem Verbot zuwider hineingesehen haben, wollen uns auch nicht einleuchten. Die Todesscene der beiden Brüder gehört in ein Melodram. — Ich las in irgend einer Reklame, dass Wichert dem Verfasser schriftlich bescheinigt haben sollte, diese Novelle wäre ganz Kellers würdig. Wenn das wahr ist, kann man nur den Kopf schütteln, denn eine Welt trennt sie von der ruhigen Wahrheit und der köstlichen, sicheren Manier des Schweizers. Aber ihre Vorzüge sollen nicht geleugnet werden, und es fällt schon angenehm auf, dass die stilistischen Effekthaschereien sehr zurücktreten. — Die zweite Novelle möchte ich höher stellen, und einzelne Partieen erscheinen mir überhaupt als das Beste, was der Verfasser geschrieben hat. Als Ganzes ist die Erzählung freilich auch sehr ungleich. Schon die Grundidee hat entschieden etwas Geschraubtes. Ein Mädchen sitzt am Sterbebett ihrer geliebten Schwester, und in die Angst vor dem nahenden Tode mischt sich eine heimliche quälende Leidenschaft für den Schwager, bis schliesslich eine Stimme in ihr spricht: „Möchte sie sterben!“ Diesen grässlichen Gedanken verzeiht sie sich nicht, und

er treibt sie in den Tod. Das ist wohl denkbar, es fällt dann aber mehr ins Gebiet der Krankheit, als allgemeingiltiger menschlicher Empfindungen. Eine eigentliche Schuld kann man durch eine halbe Hallucination nicht auf sich laden, und bei diesem Selbstmord kann nicht von Sühne, sondern nur von hysterischer Überreizung die Rede sein. Die Reflexionen über diesen Punkt, welche der Verfasser für nötig hält mitten in die Erzählung einzuschieben, sind so ungeschickt und weitschweifig, dass sie die Sache noch schlimmer machen; was an dem Vorgang überhaupt zu begreifen ist, begreift auch ein minderbegabter Leser von selbst. Der Stil zeigt auch wieder viel Gesuchtes und Taktloses. — Die Türme bohren sich in die Glut des Abends. — Buntglasige, spinnenüberzogene Luken, die wie leuchtende Nester dicht unter der Decke sassen! — Und nun lag sie wieder bewusstlos da — die Backen rot und die Stirn voll Schweiss. Und dazu das unheimliche Spiel der Lippen! Das klatschte und knallte in einem fort. — Aber das verzeiht man zur Not hier, wo man doch einen Ersatz findet. Die Schilderungen sind weit gelungener und überzeugender als sonst. Der Schluss ist sogar ausserordentlich schön — eine Ausnahme bei Sudermann, der seine Wirkung meist bereits in den Anläufen verpufft.

„Jolanthes Hochzeit" soll in Berlin besonders bewundert werden als Spiegel ostpreussischen Wesens und Dialektes. Wo vorweg feststand, dass die Novelle ein Meisterwerk war, suchte man die Meisterschaft in dem, was man nicht beurteilen konnte, denn irgendwo musste sie doch sein. In Königsberg war die Rechnung umgekehrt, und da das Lokalkolorit so offenbar vergriffen war, suchte man die Meisterschaft in der Erzählung, und in — ja, ich weiss wirklich nicht recht worin, denn ich kann sie weder hier noch da entdecken. Die Handlung muss man vorweg aufgeben, denn sie ist mehr als unwahrscheinlich. Dass eine Leidenschaft jahrelang brach liegt und dann plötzlich mit der Stärke aufflammt, dass man gleich zu Gift greift, und dass das gerade am Hochzeitstage alles so schön zusammenklappen muss oder auch nur kann, das glaube wer will. Die Hauptsache bleibt aber die Ausführung. In welchem Umfang man einen Dialekt heranziehen kann, lässt sich nur danach beurteilen, wie er zu schärferer Charakteristik ausgenützt wird. Eine lange Novelle in so forciertem subjektiven Ton vorzutragen, erscheint mir vorweg als Geschmacklosigkeit und die Übertreibung der Effekthascherei. Mag das nun auf sich beruhen; dass der Erfolg in diesem Fall dagegen spricht, ist unzweifelhaft. Die Art, in welcher ostpreussische Provinzialismen herangezogen sind, berührt gerade den Ostpreussen im höchsten Grade unangenehm; es ist uns, als ob jemand aus Herablassung und Koketterie Plattdeutsch spräche und dabei fortwährend in Accentuation und Benehmen deutlich merken liesse, dass er eigentlich zu vornehm sei, einen so gemeinen Dialekt wirklich gut zu sprechen. — „Onkel, Du redest wie ein Endchen Talglicht," sagt ein Gardelieutenant. Sonst besteht eine kühne Neuerung Sudermanns darin, dass er selbst in gebildeter Rede die Flexionen weglässt. „Da sei Gott vor, ruf ich und entring mich

ihm" etc. Hier dagegen, wo jemand so familiär spricht, ist das „est" beibehalten; wer unsere Redeweise wirklich kennt, sieht aus dem einen Beispiel die ganze Halbheit der Manier. Dazu bedenke man, dass alles durch den Mund eines Freiherrn geht. Unsere Edelleute sind oft derb genug, aber dieser Typus ist am Schreibtisch konstruiert, und wenn sein Umgangston überhaupt einem lebenden Wesen entspräche, so wäre es ein kleiner Besitzer, ein Bauer. — Das aasige Wasser, die Matsche, mang die Lämmer — nein, das ist nicht die Ausdrucksweise auch des simpelsten Ilgenstein. — Die Art, diesen alten Herren sich charakterisieren zu lassen, ist auch zu kindlich handgreiflich. „So am offenen Grabe eines alten Kumpans zu stehen, — schändlich, sag ich Ihnen, meine Herren, einfach ekelhaft. —" Er spricht von seiner Braut: „Rasse, meine Herren, Rasse — Fesselgelenke elegant, Beckenbildung noch unreif, aber tadellos und zu normaler Dehnung geschaffen." — Er erzählt von seiner Brautwerbung und zufällig fällt das Wort „Fohlen". „Überhaupt, wissen Sie, meine Fohlen — aber nein, davon wollt ich ja nicht erzählen." Die Erzählung wird dadurch belebt, dass ein Abschnitt eingeleitet wird: „Na, so weit wären wir nun", und dass ein anderer unmotiviert den Ausruf: „Na ja!" anhängt. Das ist eben ostpreussische Stimmung. Zur Charakteristik des Freiherrn von Ilgenstein muss noch erwähnt werden, dass er sich an seinem Hochzeitsdiner so betrinkt, dass er auf einem Sopha in der Garderobe sich selbst überlassen wird.

„Frau Sorge" hat von den grössern Erzählungen die meiste Anerkennung gefunden, und ich glaube, mit Recht. Das Buch ist gross angelegt, und der Verfasser ist im Durchschnitt seinen Intentionen gerechter geworden als sonst. Vor allem macht es in den Hauptsachen einen sympathischen Eindruck. Anspruchslose Tüchtigkeit, Mutterliebe und Kindesliebe sind mit wahrerem Ausdruck geschildert, als wir es sonst gewohnt sind. Vieles Einzelne im Gefühlsleben des Helden, besonders in den Beziehungen zu seiner Mutter, ist rührend und dichterisch fein wiedergegeben. Die Schilderung des Vaters zeigt ein grosses Talent für markige Charakterzeichnung in grossen Zügen, und einzelne Scenen stehen thatsächlich auf einer gewissen Höhe der Kunst. Und trotz alledem! Ich habe das Buch eben wieder durchgelesen und lege es mit demselben unbehaglichen Gefühl weg, wie das erstemal. Was mir während des Lesens Genuss bereitete und stellenweise etwas wie Bewunderung abnötigte, waren nur Einzelheiten, die in keine volle Wirkung zusammenfliessen, und daneben steht gar zu viel, das durchaus stört, sowohl durch den Ton, als überhaupt durch künstlerische Minderwertigkeit. Die Idee des Ganzen wird schliesslich in die Handlung hineingequält; dem Helden geht es nicht so besonders schlecht; er leidet nur ein wenig unter einem gewissen Hang zum Trübsinn. Es ist schwer, ihn genauer zu beurteilen, weil er keine volle Figur giebt, und das gilt so ziemlich von allen Personen. Selbst der alte Meyhöfer ist, näher besehen, doch nur eine Charge. Die Grundzüge des Charakters sind richtig und klar gezeichnet, aber sie werden gar zu einseitig; kein

Mensch kann so thöricht reden und handeln, wie er es gelegentlich thut. Der Held ist eigentlich gar keine Person; er bleibt uns nur eine Sammlung sympathischer Eindrücke; wir sehen ihn nie recht leibhaftig. Wir finden in ihm eine ganze Reihe Züge, die ein Mensch in seiner Lage wohl haben kann, und die jeden guten Menschen an Verwandtes erinnern, das er selbst erlebte; damit ist aber noch kein Mensch gezeichnet. Wir brauchen ihn nur neben die erste beste Figur Maupassants zu halten und uns zu fragen, was der wohl aus dem jungen Meyhöfer gemacht hätte, um diesen Mangel ganz klar zu sehen. Die Nebenfiguren verschwimmen noch mehr, und selbst die wenigen Züge, die wir von ihnen sehen, halten keine Prüfung aus. Diese Unsicherheit geht notwendigerweise in die Handlung über, die im ganzen wie im einzelnen ausserordentlich schwach ist. Wesentliche Züge bleiben uns ganz unklar, wie z. B. nicht verständlich ist, warum sich Elsbeth mit ihrem thörichten Vetter verlobt, da sie doch der Neigung ihres Jugendfreundes sicher war und ihm so leicht einen Wink geben konnte. Anderes ist ganz unmöglich, wie besonders der Schluss wieder ins Melodram gehört. Eigentlich hat nur die Jugendgeschichte den nötigen inneren Zusammenhang und Realität; schon die Scene, als Elsbeth in der Hängematte Heine liest und Paul ackert, überzeugt nicht recht, und von da an zerfällt alles in teils glaubhafte, teils aber auch sehr unglaubhafte Einzelheiten, die nur äusserlich zusammengehalten werden. Das Schönste und Rührendste ist vielleicht, wie Paul die Begräbniskosten berechnet und sich an die Mutter um Auskunft wenden will, und wie ihm durch diese Kleinigkeit plötzlich erst klar wird, dass er sie auf immer verloren hat. Um dieser paar Seiten willen könnte Sudermann viel vergeben werden, wenngleich etwas Reflektiertes auch in ihnen liegt. Anderes ist aber ganz schlimm. Die Episode mit den „Erdmännern“ ist Unsinn; so gewissenlose und geriebene Leute würde man doch nicht durch die Pistole zur Heirat zwingen. Sie hätten den Revolver dem armen Paul wahrscheinlich aus der Hand geschlagen; jedenfalls aber hätten sie ihn wegen Bedrohung verklagt und seine Schwestern sitzen lassen. Ebenso unsinnig sind die Gerichtsverhandlungen. Die erste ist nach französischem Muster aufs Sensationelle zugeschnitten, ohne dass sie doch die mindeste Pointe hätte. Alles spitzt die Ohren, Elsbeth wird ohnmächtig, als Paul erzählt, dass er im Garten von Helenenthal war, und dabei beruht alle Aufregung auf nichts und hat für die Erzählung nicht die mindeste Folge. Eine ähnliche Zwecklosigkeit knüpft sich auch an den Brandstifter Raudszus. Zunächst wird der Eindruck erweckt, dass hinter seinem düstern Wesen ein tüchtiger Kern stecke, und Paul schliesst sich ihm besonders an. Nun stellt sich heraus, dass er wirklich nichts als eine gefährliche Bestie war. Paul erwähnt vor Gericht seine Vorliebe für den Menschen und erregt damit grosses Aufsehen. Diese markierten Einzelheiten sind aber für die Handlung ganz belanglos und führen zu nichts. Von den Wunderlichkeiten, die ganz aus dem Ton fallen, will ich nur noch anführen, dass uns am Schluss zwei Gedichte der verstorbenen

Mutter mitgeteilt werden. Beide sind in ihrer Art sehr hübsch nachempfunden und zeigen auch das überraschende Talent, der Schablone den Anstrich von Originalität zu geben. Das erste ist ungefähr aus der Romantik, und die Ohrfeige bekommen wir zum Schluss, als nach all den zarten Glöcklein, Röslein und Vöglein angedeutet wird, der Vater sei noch in der Kneipe. Das zweite schmeckt nach dem „Wunderhorn“ und die Ohrfeige ist in der zweiten Strophe: „Mädel dummes“, „da liegst du mollig“. Das Merkwürdige ist aber, dass die Mutter diese Gedichte geschrieben haben soll. Nichts in der Frau liess das vermuten; einen klaren Widerspruch können wir freilich auch nicht finden, da sie zu verschwommen war und wir besonders von ihrem Geistesleben gar kein sicheres Bild haben. — Wenn ich die unerquickliche Manier ansehe, mit der Sudermann vergeblich Realismus und besonders unsere ostpreussische Derbheit in Kunst umsetzen will, fallen mir immer gewisse ostpreussische Landschaftsbilder ein. Wenn man durch das Walschthal wandert, glaubt man stellenweise so etwas wie Thüringen zu sehen; steigt man aber rechts oder links empor, so steht man sofort vor den langweiligsten Kartoffelfeldern, und man findet sich plötzlich recht abgekühlt in einem schmalen Waldstreifen, der sich durch dürrste Prosa zieht.

Indem ich im Begriff bin, diesen Aufsatz zu enden, erhalte ich den neuesten Roman „Es war“. Ich habe ihn bis zur Hälfte gelesen, und das genügt mir; es war eine Folter. Vielleicht giebt es Wesen, die sehr viel Zeit und gar kein Gefühl für Langeweile haben, so dass sie bis ans Ende kommen: aber ich bin nur ein Mensch. Ich bin geradezu erschüttert. Mit grossen Erwartungen habe ich das Buch gewiss nicht zur Hand genommen, aber darauf war ich nicht gefasst. Der erbärmlichste Kolportageroman erzählt doch wenigstens etwas, er lässt doch irgend etwas geschehen, wofür es von irgend einem Standpunkt möglich ist, Interesse zu empfinden, — aber hier finde ich weder Menschen noch Begebenheiten, sondern gestaltlosen Unsinn. Eine Analyse dieses verworrenen und schwülstigen Gemengsels ist gar nicht möglich; dergleichen ist nur berechnet, eine Zahl von Spalten zu füllen, aber es entzieht sich jeder ernsthaften Kritik. Gegenüber diesem Werk wird Nataly von Eschstruth zum Genius. Das Unglaublichste ist der Stil; man zeige den Blaustrumpf, der es überhaupt noch wagt, mit soviel Affektiertheit und Schwulst zu konkurrieren. Ich will aufs Geratewohl kleine Proben herausgreifen. Manche Wendungen geben sich noch etwas vornehme Posen; da sind die altbewährten „Türme, die sich in den Abendhimmel bohren.“ „Die Ahnung dessen, was sich gestalten wollte, lag wie eine kühle Hand friedebringend auf seinem Haupt.“ Das meiste verzichtet aber auf alle litterarischen Ansprüche. Köstlich sind Beschreibungen von Personen. Runzeln sind „Längsfalten geistiger Ermüdung“, Augen: „Fackeln der Energie“. Der Held, welcher nebenbei wie ein „schalenloses Ei“ behandelt wird, verfügt über eine „schlanke Fülle des Leibes“. Eine Dame ist „hochbusig, mit breitausladenden Hüften“. Den „hoheitsvollen Busen der magern Betschwester“ hält ihre Freundin

mitten in einer ergreifenden Scene plötzlich für ausgestopft. „Hertha unterwarf sich genauer Musterung. Die Magerkeit ihrer Schultern, der dürftige Busenansatz, der sich in herber Kindlichkeit kaum bemerkbar in dem grauleinenen Korsett verlor, war ihr noch nie so unliebsam zum Bewusstsein gekommen. Einfach scheusslich, sagte Hertha.“ Das harte R einer Altstimme erinnert etwas an den Reitstall(!). „Der Kandidat blieb mit der Hand an seinem dürftigen Schnurrbart kleben und Ohm Kutowski starrte kreidigweiss mit blauer Nasenspitze dem heimkehrenden Neffen entgegen, ein Bild unfreiwilligen Willkommens.“ Die sonstigen Schilderungen sind ebenso schön. „Der Schatten der Weiden frisst sich nach der Mitte des Flusses weiter.“ „Am Horizont hatte das dunkle Glühen sich verengt.“ „Die Feuerstätte mit ihren prasselnden Scheiten, an denen das Feuer mit bläulichen Fühlern gierig entlang tastete, ehe es sie in seinem Schosse begrub.“ „Die Mägde liessen sich von den Burschen kitzeln und quiekten leise, wenn es zu arg wurde. Er lehnte sich gegen seinen Schimmel. Töne und Schatten zogen wie ein Traum an ihm vorüber.“ — Noch nie hat wohl ein renommierter Schriftsteller dem Publikum ein ähnliches Machwerk geboten. In diesem vollständigen Versagen der Fähigkeiten liegt etwas Beunruhigendes, das den Beurteiler entwaffnet. Ich möchte für die Schätzung Herrn Sudermanns ganz von diesem Buch absehen, aber eine besonders günstige Prognose kann ich ihm deshalb nicht stellen; ich fürchte, er ist ein toter Mann, und nach zehn Jahren wird niemand mehr begreifen, warum man ihn überhaupt ernst nahm. Das Wenige, was er zu sagen hatte, ist erschöpft. Die Mängel seiner Werke liegen in fundamentalen Mängeln seiner Begabung, und er wird so wenig ein Meisterwerk schaffen, als er über seinen eigenen Schatten springt. Seine Weltkenntnis ist sehr beschränkt und ausserhalb des Berliner Hinterhauses auch recht oberflächlich; das liegt aber offenbar nicht daran, dass wenig von der Welt an ihm vorübergegangen ist, sondern dass er wenig davon zu sehen verstand; er hat nur geringe Begabung, die Bilder des Lebens künstlerisch zu fassen, und daher blieb sein Gedächtnis leer. Er ist eben nur ein Nachempfinder. Wir haben einen klassischen Typus dieser Art in unserer Litteratur: Immermann, und an ihm kann man das Wesen ehrgeiziger künstlerischer Halbheit studieren. Man lese seine Korrespondenz über den „Merlin“; das müsste diesmal etwas ganz Grossartiges oder ganz Erbärmliches werden etc. Ach nein, es wurde immer nur das alte Gemisch von Hübschem und Mittelmässigem; wir sehen nur den talentvollen Menschen, der sich an „Faust“ und „Pandora“ berauscht hat, und der für den Augenblick sich einredet, es stecke wirklich etwas hinter seinen mystischen Bildern und den geheimnisvollen Reden seiner Helden. Man halte dagegen Eichendorf. Er verfügte eigentlich nur über einen Ton, aber der kam aus einem tiefen, eigenen Herzen und deshalb wird er klingen, so lange Menschen deutsch sprechen. Immermann war ihm an Verstand und vielseitiger Bildung sicher überlegen; aber deshalb sind die „Epigonen“ doch unerträglich und „Dichter und ihre Gesellen“ bleibt

doch etwas Herrliches trotz aller Schwächen. Nur der dauert, der etwas Eigenes zu sagen hat, und Sudermann reicht dabei dem Manne noch nicht das Wasser, der einmal wenigstens die wirklichen Menschen des Oberhofs schuf. Aber vielleicht täusche ich mich auch in Bezug auf seine Fähigkeiten; wie lieb wäre mir das. Gerade diese Möglichkeit ist der zwingendste Grund, Sudermann die unverblümte Wahrheit zu sagen, denn nur durch Selbsterkenntnis und Arbeit ist er noch auf dem abschüssigen Wege zu retten, wo sein letztes Buch ihn zeigt.

Als ich mich erkundigte, welches das beste Buch von Heinz Tovote sei, empfahl man mir „Im Liebesrausch". Ich habe nur das eine gelesen und ich denke, es wird wohl auch das einzige bleiben; ich kann also nicht beurteilen, ob er sonst besser oder schlechter schreibt. Meinetwegen mag diese Leistung des Herrn Tovote ohne Präjudiz für seine sonstigen Werke sein; eine eingehende Besprechung dieses Romans halte ich aber für erspriesslich, denn er ist so hervorragend schlecht, dass man an ihm wie an einem klassischen Muster studieren kann, wie man nicht schreiben soll. — Herbert von Düren stammt aus hocharistokratischer Familie; ausserdem ist er sehr reich, hübsch und 37 Jahre alt. Seine Mutter lebt auf dem Stammgut; sein einziger Bruder Max ist Offizier. Er ist sehr geistreich, was nicht gerade aus seinen Reden und seinem Benehmen hervorgeht, was wir aber wohl glauben dürfen, da seine Broschüren über sociale Fragen im Reichstage citiert werden, und da jedermann mit ihm darüber einig ist, dass er in den Reichstag gehöre. Ob er Socialdemokrat oder nur so Demokrat im allgemeinen ist, wird nirgends völlig klar; aber unter wahrhaft geistvollen Leuten ist das natürlich ganz egal. — Besagter Herr von Düren also fährt ins Friedrich Wilhelmstädtische Theater, um den Mikado zu hören, „dessen bezaubernde Melodien er sich etwa hundertmal bereits vorgespielt hat, selbst während seiner ernsten Arbeiten." Seine Equipage ist sehr elegant, ebenso wie seine ganze Toilette; er setzt sich in die beste Loge mit rotsammtnen Fauteuils und wird sehr respektvoll Herr Baron angeredet. In der Loge gegenüber sitzen Graf Ebbingen „in Civil" und dessen Vetter Hans v. Brenkenhoff, „den er protegierte", und begrüssen ihn. Aus den Bemerkungen, welche diese distinguierten Personen austauschen, erfahren wir, dass Herberts wegen ein Mädchen den Tod gesucht habe (eine Geschichte, die nur ganz zum Schluss wieder erwähnt wird), dass er aus Verzweiflung darüber Doktor der Philosophie geworden sei und kolossales Ansehen geniesse. Die Herren unterhalten sich in dem Stil einer Putzmamsell, die zuviel aus der Leihbibliothek liest, ein Stil, für den der Verfasser selbst schöne Muster bietet. „Wie heiss ihre Stirne war; Ruhe, Ruhe! — Sie bedurfte derselben jetzt," sagt er p. 205. In diesem „derselben"-Ton wird uns alles appliciert, elegantes Geplauder von Lebemännern, blendender Geist von Künstlern und glühendes Geflüster der Leidenschaft. — In der Nachbarloge erscheint eine junge Dame, die nicht allein wunderbar schön, sondern auch mindestens so modern und geschmackvoll wie Herbert gekleidet ist. Er glaubt, sie schon irgendwo gesehen zu haben. Sollte sie vielleicht Kitty Nail

sein, die er mit James Ward auf Helgoland kennen lernte? Aber nein, das Haar stimmt nicht. Wie nähert man sich nun einem so hinreissenden und doch so unnahbaren Wesen, das ersichtlich den besten Kreisen angehört! Die Dame äussert glücklicherweise dem Logenschliesser den Wunsch, ein Glas Bier zu trinken, und diesen Moment benutzt der ritterliche Mann, seine Dienste anzubieten. Sie sucht zwar in seinem Gesicht zu lesen, welche Gedanken er wohl haben mag, und es zuckt leise um ihre Lippen, aber sie folgt ihm doch in die Restauration, wo er unter anderm feststellt, dass sie Hände hat, wie sie ihm „als untrügliches Zeichen edler Abstammung gelten“, und dann darf er in ihre Loge folgen, wo er „Musse hat, jede Einzelheit zu studieren“. Sie ist dann so herablassend, seinen Wagen anzunehmen und unterwegs anzudeuten, dass sie noch etwas soupieren möchte. Es ist wohlgemerkt noch kein Wort gefallen, das die gegenseitige Bekanntschaft geklärt hat, und alle diese Vorgänge haben die Etiquette der guten Gesellschaft zur Voraussetzung. Herbert weiss zwar auch nicht recht, was er von dem Soupieren halten soll, aber die Dame zeigt ihm einen schwarzen Schleier, den sie bei solchen Gelegenheiten anlegt, und das beruhigt ihn vollkommen. Im Restaurant trinken sie ziemlich viel Romanée und Sekt. „A propos! Sie hassen Austern, nicht wahr? Schade.“ „Warum schade? — Ah, ich verstehe,“ und die „silberne Klingel ertönt“. Dies „Ah, ich verstehe“ ist köstlich. — Diese junge Dame ist doch etwas stark, denkt der unbefangene Leser. Der Autor hingegen scheint den Wink als die feinste Delikatesse einer Dame von Welt zu betrachten, die nur dadurch gesteigert werden kann, dass sie schmollend „es gewiss nicht hübsch findet“, als die Austern erscheinen. Es stellt sich heraus, dass sie wirklich Kitty ist, aber eigentlich Lucie Nagel heisst, und dass sie mit James Ward sehr vertraut stand: „Zuweilen überhäufte er sie mit seiner Liebe.“ Eine weitläufige Schilderung von Helgoland mit Sonnenuntergang und Stimmungen à la Heine („das Meer ist wie meine Seele, aber gewisse Menschen verstehen das nie“) gipfeln schliesslich darin, dass sie eigentlich weniger Ward geliebt hat, der jetzt in Kairo von seiner Mutter festgehalten wird und auf keine Briefe antwortet, als Herbert. Diese Liebe bricht jetzt aufs neue hervor. „Küsse mich! Ihre Lippen stammelten es unhörbar, dass er es nur mit dem Herzen hören konnte.“ Sie versinkt in eine Art Rausch, und da ihr Herbert auf Befragen ausdrücklich versichert, dass er sie nicht verachte, vergisst sie, „dass zu hause Thee und kalter Aufschnitt auf sie warten“ und man fährt vereint nach der eleganten Villa in der Tiergartenstrasse. Am nächsten Tage verlässt sie heimlich das Haus, da sie überlegt, dass sie eigentlich doch hier nicht hergehöre. Herbert hat jede Spur von ihr verloren und ist in Verzweiflung. Der Diener begreift nichts von der Sache; „früher war wohl Ähnliches vorgekommen, aber das waren doch andere gewesen, als die von gestern abend. Was das nur bedeutete? Und er ging ins Haus, um mit Adele, dem Mädchen, die Sache zu besprechen.“ So harmlos sind nun einmal die Diener in Berlin. Aber dem Leser geht es diesmal nicht viel besser. In der That, der

Verstand steht einem still; was sollen wir eigentlich aus dieser Dame machen? Wenn wir nüchtern die erzählten Thatsachen ansehen, wäre anscheinend ein Zweifel nicht möglich; aber der Held sieht die Sachen durchaus nicht so an, und wie es scheint, der Autor auch nicht. Er lässt zwar zuweilen anklingen, dass sie eine zweifelhafte Vergangenheit haben könnte, aber unverkennbar will er uns doch Empfindungen und Manieren schildern, die auf hohe geistige Bildung weisen. Herbert hat nicht den mindesten Versuch gemacht, auch nur die nächstliegenden Fragen zu stellen, die sich jedem Menschen mit gesunden fünf Sinnen aufdrängen, weder damals in Helgoland noch jetzt. Er scheint stillschweigend anzunehmen, dass junge Damen der besten Gesellschaft in elegante Villen aus dem Himmel fallen. „Zum erstenmal beugte er sich aufrichtig vor einem Weibe.“ Wir haben keine Ahnung, warum, aber das ist für ihn das Resultat seines Erlebnisses; es lohnt nicht, sich viel zu wundern, denn es kommt noch besser. Herbert sucht durch ganz Berlin und findet sie endlich auf der Strasse. Sie ist einige Zeit fieberkrank im Hospital gewesen. Wir erfahren, dass sie von Ward noch 7000 Mark hatte und dass dies Geld ihr durch eine Mitbewohnerin gestohlen ist. Er richtet sein Gartenhäuschen für sie ein und beide leben sehr glücklich. Leider erfahren wir nicht, was der Diener und Adele, das Mädchen, diesmal von der Situation halten; die Freunde scheinen blind zu sein. Lautner, ein realistischer Modemaler, trägt zwar sehr pikante Theorieen vor, in denen er aufs dringendste für Fälle, wie den vorliegenden, die Ehe empfiehlt, es scheint aber nicht, dass er irgend welche Anspielung damit machen will. Das Paar geht im Sommer nach Helgoland. Als Herbert für kurze Zeit verreisen muss, hat Lucie sehr trübe Ahnungen und mit Recht; denn plötzlich trifft sie den Lieutenant a. D. Böhlau, der bei Frauen unglaubliche Erfolge hat, „da er durch brutales Wesen erschreckt, verwirrt und dadurch alles gewinnt.“ In dieser Richtung lässt er denn auch diesmal nichts zu wünschen übrig. Er redet sie mit gar nicht misszuverstehenden, familiären Wendungen an, und nachmittags erscheint er bei ihr zu Hause, ersucht sie dringend, keine Flausen zu machen, und vergewaltigt sie. Diese Vertraulichkeit hat allerdings ihren Grund; wir hören jetzt so nebenbei, dass sie vor vier Jahren in der Friedrichstrasse Kellnerin war, wo viele Studenten und Offiziere ihr die Cour schnitten, aber in allen Ehren. „Sie nahm alles ruhig an, aber liess sich auf nichts ein.“ Nur Böhlau hatte auch damals bereits eine Ausnahme gemacht; doch scheint es beidemal nicht blosse Gewalt gewesen zu sein, denn sie selbst stellt vergebens die naheliegende Frage an sich, weshalb sie nicht um Hilfe gerufen, und wirft sich später vor, dass sie seinen sinnlichen Lippen nicht hätte widerstehen können. Inzwischen hat Lautner in Berlin unserm Helden dringend geraten, Lucie zu heiraten, da alle Welt von ihr entzückt sei. Wir trauen unsern Augen kaum, denn wir begreifen absolut nicht, seit wann denn alle Welt sie kennt. Aber das muss plötzlich so sein, denn auch ein junger Aristokrat sagt Herbert, dass man eine Heirat mit ziemlicher Sicherheit erwarte. Welche Vorstellung

„man“ sich eigentlich von dem Verhältnis macht, erfahren wir nicht. Herbert bittet um ihre Hand. Unter dem Eindruck des eben Erlebten empfindet sie tiefen Seelenschmerz; sie erklärt, das könne nie sein, und erzählt gerührt ihre Geschichte. Das heisst, eigentlich erzählt der Autor sie uns als kleine Novelle, bei der er vorausschickt, dass sie selber alles Kompromittierende weggelassen hätte. Ihr Vater war Kutscher in Hannover; er trank sehr viel und war recht unfein in seinem Wesen, jedoch von soliden moralischen Grundsätzen, denn als ihre Bekanntschaft mit einem Commis zu intim wurde, wollte er sie erdrosseln. Sie entlief, wurde Kellnerin und „eine Zeitlang hatte sie unsinnig gelebt. Sie trieb sich herum, um sich zu Grunde zu richten, weil sie sich vor dem Tode fürchtete.“ So hatte Ward sie gefunden. Herbert gegenüber erklärt sie jedoch, dass sie nach ihrer Entfernung von Hause in ein Geschäft getreten sei und damit ist für ihn alles genügend geklärt. Er verlangt keine Belege, erkundigt sich auch nicht weiter nach seinem Schwiegervater und betrachtet diese Erzählung als die sicherste Basis für eheliches Glück. Sie will seinem Drängen schliesslich nachgeben, wenn Frau v. Düren einwilligt, denn verständigerweise hielt sie das für unmöglich. Beide fahren nach dem Gute. Er erzählt seiner Mutter, er hätte eine Miss Lucy kennen gelernt, die sie einladen müsse. Die Mutter ist gern bereit, und zwar sogleich, als sie hört, dass sie im Kruge schon wartet. Sie findet die Sache allerdings etwas eigentümlich, aber nicht gar zu sehr; aus dem Namen zieht sie den beruhigenden Schluss, dass es wohl eine Engländerin sei, und da fragt sie nicht weiter, „um nicht neugierig zu scheinen.“ Die Wartezeit Lucys benutzt der Verfasser zu einer schönen landschaftlichen Schilderung, wobei eine Kuh mehrmals dumpf vor langer Weile brüllt, weil sie krank und allein ist (etwas gehäufte Motive), und ein kleines Mädchen auf dem Bauche im Grase liegt und es doch fertig bekommt, dabei zum Himmel aufzustarren, während die Heupferdchen über sie wegspringen. Lucie gefällt der alten Dame sehr gut, ebenso wie allen Besuchern. Merkwürdigerweise wird die Frau sehr traurig, als sie allmählich den Eindruck gewinnt, dass die beiden sich wirklich heiraten wollen, obgleich das ihr erster Gedanke war, und überhaupt die einzige Erklärung für die Situation ist. Sie führt aber eine offizielle Verlobung herbei. Weniger wunderbar ist, dass sie noch viel trauriger bei gewissen andern Beobachtungen wird. Sie macht aber auch jetzt keinen Versuch, endlich die Antecedentien dieses wunderbaren Verhältnisses zu klären, eventuell Lucie aus ihrem Hause zu weisen, sondern sie dringt auf sofortige Heirat, welche denn auch erfolgt. Das Paar siedelt nach Berlin über, und damit nähert sich die Pointe des Ganzen, die Zuspitzung des Konflikts mit der Gesellschaft, der allmählich zur Katastrophe führt. Natürlich erfordert das genaueste Klarlegung der gesellschaftlichen Beziehungen. Statt dessen wird alles womöglich noch unklarer und verworrener. Herbert hatte sich vorgenommen, sie gerade in die exklusivsten Kreise einzuführen. Es war ihm ohne Schwierigkeit gelungen; alle, die sie näher kennen gelernt hatten, waren von ihr entzückt und nahmen sie ohne Be-

denken auf. Trotzdem zieht sich das Paar zurück, da Lucie sich auf diesem Boden nicht wohl fühlt. Nicht weil irgend etwas „durchgesickert“ wäre. „Die Gefahr war ausgeschlossen.“ Die andern Damen scheinen es nur nicht gut zu vertragen, dass sie so geschmackvolle Toiletten trägt, und dass alle Herren von ihr schwärmen. Da hören wir plötzlich, dass es auffällt, dass Frau v. Düren nie nach Berlin kommt, und dann wird uns das Entscheidende, dessen Entwickelung wir beobachten wollen, in zwei Zeilen mitgeteilt. „Allerlei Gerede kam auf, unmerklich, allmählich und diente keineswegs dazu, Lucies Stellung in der Gesellschaft zu befestigen.“ Der Bruder Max hat auch nie daran gedacht, irgend welche Fragen zu stellen, obgleich seine Frau sehr intim mit der Schwägerin verkehrt. Jetzt kommt ihm etwas zu Ohren, und er macht eine schreckliche Scene, welche von Lucie belauscht wird. Die Gesellschaft zieht sich zurück. In einer politischen Versammlung erklärt ein Arbeiter Herbert für ungeeignet zum Volksführer, indem er auf seine skandalöse Heirat verweist und das geht in die Zeitungen über. Nun begreifen wir wieder nicht, was man sich eigentlich erzählt. Das scheint nämlich gar nicht so schlimm zu sein; sie hätte kokettiert, sagt man, und man wüsste nicht, woher sie käme. Nach dem Benehmen der Gesellschaft müsste man vermuten, dass man das zu gut wüsste, zumal das gar nicht so schwer wäre. Herbert leidet sehr, bekommt graue Haare und einige Falten von der Nase nach den Mundwinkeln, er betrachtet seine Frau aber mit unentwegter Verehrung. Da findet er in Lautners Atelier auf einem Bilde eine unbekleidete, weibliche Figur mit Lucies Zügen. Ein normaler Mensch würde aus dieser Thatsache zunächst gar nichts schliessen und höchstens Veranlassung nehmen, die Sache aufzuklären; aber da ist unser Held wieder anders. Nachdem er 350 Seiten hindurch ein Vertrauen zeigte, das an Unzurechnungsfähigkeit grenzte, ersieht er plötzlich aus dem Bilde mit voller Sicherheit, dass seine Frau sich zum Modell hergegeben habe, und dass sie eine Metze sei. In einer pathetischen Scene teilt er ihr das mit. Statt ihn einfach zu berichtigen, schreit sie, er möchte sie töten, denn auch das Kind, dass sie unter dem Herzen trage, sei nicht das seinige. Das ist natürlich nicht wahr, und ihr Benehmen ist auch weiter nicht begreiflich, aber der Autor braucht es so, um seine Katastrophe zu haben. Herbert jagt sie aus dem Hause. Ganz ohne Not wird dann auf 30 Seiten die zu Anfang erwähnte Episode mit dem Mädchen erzählt, das sich um Herberts willen das Leben nahm. Lautner hat inzwischen aus der Anwesenheit des Freundes in seinem Atelier alles Unheil vorausgesehen, eilt herbei, um die harmlose Wahrheit festzustellen, und wie zu Anfang sucht Herbert wieder in tiefem Seelenschmerze seinen Engel durch ganz Berlin. Endlich stellt sich heraus, dass sie auf dem Gut ist. Dort stirbt sie im Wochenbett, aber sie hat ein Kind geboren, und Herbert ist in den Reichstag gewählt. Das hält ihn aufrecht. „Der Rausch war verflogen, aber die Erinnerung blieb ewig bestehen, — ewig.“ — Das Werk wird eingeleitet und geschlossen durch Citate aus Goncourt und Brunetière, aus welchen wir unter anderm ersehen,

dass in der Behandlung eines echten Dichters die alten Konflikte immer neu erscheinen. Nur die Lumpe sind bescheiden. — Das sind unsere Maupassants! Wenn man nur die Inhaltsangabe mit ihren Stilproben ansieht, wird man fragen: ist es nötig, einen solchen Unsinn ernsthaft zu besprechen? Und diese Frage drängt sich noch mehr auf, wenn man das Buch ganz liest; kein Auszug kann der schrecklichen Wirklichkeit dieses Gemisches von Unfähigkeit und Raffinement, Plumpheit und Effekthascherei, Vulgarität der Gesinnung und Sprache gerecht werden. Ja, das ist nötig. Man braucht nur das abgegriffene Bibliothekexemplar anzusehen, um sich zu überzeugen, welchen grossen Leserkreis dieses Zeug hat. Solche Bücher bilden die neueste Modeware, und es bleibt nur die Frage: wie ist das möglich? Die Nachahmung tritt hier nicht mehr verschämt auf; sie brüstet sich geradezu als effektvolle Reklame. Das ist im Grunde nur die alte Anekdote von dem Manne, der sich rühmt, an eines Königs Tisch goldene Löffel gestohlen zu haben; es ist gar nicht so leicht, Maupassant nachzuahmen. Herr Sudermann wie Herr Tovote stehen beide so weltentief unter dem grossen Franzosen, dass die Unterschiede zwischen den beiden sich fast verwischen; aber es wäre ungerecht, diesen Unterschied nicht doch hervorzuheben. Wenn Sudermanns Novellen sich zu ihren Vorbildern verhalten wie eine sehr schlechte Kopie zu einem Meisterwerk, so nimmt sich Tovotes Roman geradezu wie ein Neuruppiner Bilderbogen dagegen aus. Welche allgemeine Geschmacksverderbnis gehört dazu, dass selbst weite Kreise unseres gebildeten Publikums auf solchem Niveau ihre geistige Nahrung suchen und sich wirklich einreden lassen, das wäre moderne Kunst. Aber was nützen die Jeremiaden. Wenn ich die Zeit verstehe, so liegt in der beschämenden Thatsache nebenbei ein sehr bedeutungsvolles Symptom. Man ist der Schablone satt, so von Herzen satt, dass man alles Neue wie eine Erlösung begrüsst. Da man noch nichts Gutes, da man noch keinen Massstab hat, nimmt man auch mit dem Schlechten vorlieb; immer noch eher „Im Liebesrausch“ als einen „Heinrich von Plauen“. Das darf uns nicht irre machen; der Geschmack eines grossen Volkes ist nicht so leicht für die Dauer zu korrumpieren. Unser Publikum wartet nur auf einen wirklichen Mann, und wenn der kommt, wird es jenen Unsinn in die Ecke werfen, wo er hingehört, und wird sich am Guten erfreuen. Wird uns das Gute aus Frankreich kommen? Wird ein Begabterer erscheinen, der wirklich versteht, die Kunst unserer Nachbarn mit deutschem Blute zu durchtränken? Ich glaube, nein. Ich halte Maupassant für einen ebenso klassischen Ausdruck des gallischen Wesens, für ebenso untrennbar von dem Hintergrunde einer eigenartig entwickelten Gesellschaft, einer in scharfen Zügen herausgearbeiteten Volksindividualität, wie Goethe der für einen Franzosen ganz unnachahmliche Typus des Deutschtums ist. Das lässt sich nicht beweisen, aber der Verlauf wird es sicher zeigen. Mehr zu prophezeien wäre müssig. Aber da die höchsten Leistungen eines Volkes aus seiner eigenen Seele quellen müssen, und da alle Leistungen an Vorhandenes anknüpfen, so vermute ich, dass auch der deutsche Roman der

Zukunft an die Formen unserer besten Erzähler anknüpfen wird. An diese Zukunft glaube ich ganz fest, denn ich sehe nirgends ein Hemmnis in unserm Volksgeist. Allgemeine Erscheinungen gestatten doch immer eine Erklärung. Die Franzosen sind von vornherein konkurrenzunfähig in der Lyrik, da ihre Sprache mit dem Mangel an Flexionen, an Diminutiven, mit dem schwer beweglichen Satzbau und dem harten, einförmigen Wortaccent ihren Versen weder die freie Beweglichkeit noch den vollen Reim lässt. Sie werden immer auf die Lyrik zweiten Ranges angewiesen bleiben, die alles verständig heraus sagt. Dass wir kein Lustspiel haben, ist auch noch verständlich. Als Patriot könnte man das vielleicht so auffassen, dass der Witz immer auf dem Widerspruch beruht, Beweglichkeit des Standpunkts und damit im Durchschnitt eine gewisse Kälte und Härte des Empfindens voraussetzt; dass die deutsche Natur zu gefühlstief, zu positiv sei. Wenn wir nicht alles aus unsern Vorzügen ableiten wollen, könnten wir einfach sagen, wir seien zu schwerfällig. Was man aber als Erklärung für die Schwäche unseres Romans angeführt hat, scheint mir nicht stichhaltig; die äusseren Verhältnisse bieten jedenfalls kein Hindernis mehr. Vielleicht ist noch eine gewisse Abgeschlossenheit der Stände da, die die Erfahrung dem Dichter erschwert, aber wir haben jetzt ein grosses Staatswesen, Weltbeziehungen, grössere Lebensverhältnisse in den Provinzen und eine Hauptstadt, welche wohl an echtem Glanz hinter andern zurückstehen mag, die aber an socialen Gegensätzen, an Gärungsstoff, an Korruption, an Buntheit des Lebens es fast mit allen aufnimmt. Früher stand unsere Litteratur weit über unserer philiströsen Wirklichkeit. Wer heut den protzigen Luxus des Berliner Westens und die drohenden, intelligenten oder auch verkommenen Proletarier des Nordens und Ostens beobachtet, fühlt, dass unsere ganze Litteratur und Publicistik weit hinter dieser riesigen Entwickelung zurückgeblieben ist. Man wartet auf einen Erzähler, der auf der Höhe dieser Weltstadt steht. Darauf beruht ein Teil von Tovotes Erfolg, dass er dieser Erwartung entgegenkommt. Die Bilder, welche er vom Leipziger Platz, der Friedrichstrasse etc. giebt, sind mässig und vor allem ganz plump unkünstlerisch eingefügt, aber sie interessieren uns doch weitaus am meisten, denn sie rufen uns für einen Augenblick in eine interessante Wirklichkeit, sie lassen uns ahnen, was ein starkes Talent diesem pulsierenden Gewühl abgewinnen könnte. Unter den Begabteren, die diesen Spuren nachzugehen beginnen, wäre immerhin Wildenbruch zu nennen. Er hat etwas realistische Darstellungskraft, und er hat auch etwas Humor; aber sein Humor schwingt sich nicht über die Idee auf, dass ein anständiger Mensch einen Tag lang Droschkenkutscher spielt, und seine sonstigen Berliner Schilderungen gipfeln so ziemlich in der „Heiligen Frau“. Ein Referendar verführt ein Ladenmädchen, und nachdem er Assessor geworden ist, heiratet er eine Bankierstochter. Das Mädchen sucht sich in seinem Gram zu trösten, indem es öfters die Photographie des Sarkophages der Königin Louise betrachtet. Diesem Zuge, der ganz nebenbei am Schluss auftaucht, ist der

Titel entnommen. Als realistischer Trumpf wird ausgespielt, dass das Mädchen Hardermiezl heisst, und mit ähnlichem kleinen Aufputz quälen sich die Figuren, uns zu beweisen, dass sie wirklich mehr als Marionetten seien; aber das glauben wir ihnen schliesslich doch nicht. — Ich werde dem Vorwurf nicht entgehen, dass ich unsere vaterländischen Schriftsteller zu Gunsten des Auslandes herabsetze. Aus Vorurteil gegen deutsche Art entspringt das gewiss nicht; unsere Litteratur in ihrer Gesamtheit birgt doch die höchsten Schätze der Welt, und meinem Empfinden steht sie am nächsten. Ich fühle mich auch ganz frei von der unerquicklichen Neigung, aus übertriebener Gerechtigkeit gegen Fremdes ungerecht gegen das Eigene zu sein. Ich habe mich nur bemüht, ein bestimmtes Gebiet unter einem bestimmten Gesichtspunkt zu zeigen, und dass wir schlecht dabei wegkommen, beweist vielleicht gar nichts gegen uns. Wie mangelhaft z. B. auch Eichendorffs Novellen sein mögen, wenn man sie an dem Massstabe des Realismus misst, so sind sie doch in ihrem Gehalt von Schönheit und Gefühl Kleinodien, wie sie kein anderes Volk der Welt besitzt. Es kann aber gar nicht in Betracht kommen, ob die Wahrheit angenehm oder unangenehm ist; sie muss ausgesprochen werden, wie sie ist. Es steht mir ganz fest, dass die Erscheinungen, welche in der letzten Zeit bei uns emporgekommen sind, indem sie mit der modernen Richtung kokettierten, nur gespreizte Hohlheit oder noch Schlimmeres sind, und dass man der Öffentlichkeit einen Dienst erweist, wenn man so rücksichtslos ihre Mängel zeigt, wie ich es gethan habe. Wenn wir die edleren Fähigkeiten unseres Volkes suchen, auf die sich das Hoffen auf eine bessere Zukunft gründet, müssen wir ganz von den Namen absehen, welche die grosse Glocke läutet, und uns an die bescheidenere Breite halten. Leistungen ersten Ranges finden wir nicht, aber wie weit ist doch z. B. Pantenius an Wahrheit und wirklichem Können Sudermann überlegen. Oft genug habe ich verstreut in Zeitschriften kleine Erzählungen und Skizzen gefunden, die in all ihrer Bescheidenheit den vollen Schlag des ehrlichen deutschen Herzens zeigten, unser warmes Fühlen, unser klares Schauen. Dass wir diese gesunde Volkskraft noch immer spüren, mag uns wegtrösten über die jetzige Unfruchtbarkeit; die grossen Genies sind doch nur das Aufflammen solcher Kraft; sie werden wieder flammen, und bis dahin mag das Strohfeuer flackern.

V.

Wir haben gesehen, wie die englische Litteratur im vorigen Jahrhundert bereits die einflussreichsten Formen der modernen Erzählung entwickelte und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zur Reife brachte, um dann zurückzutreten; wie darauf Frankreich die Führung übernahm, in leidenschaftlichem Kampfe krasse Theorien hervorbrachte und Werke, welche die öffentliche Meinung der ganzen Welt bewegten und ebensoviel Widerspruch wie Nachahmung fanden; wie in Russland eine Reihe grosser Männer erstand, die fern von allem Parteigezänke und Theoretisieren Werke schufen, die vielleicht

die bedeutendste Grundlage aller realistischen Erzählerkunst bleiben werden; wie auch in Deutschland die Stimmung der allgemeinen Richtung entgegenkam, ohne dass bisher Bedeutendes geleistet wäre, da im Grunde unsere Weltanschauung weniger zum Realismus neigt, als die anderer Völker, da wir uns fremde Formen nicht ohne weiteres aufdrängen lassen, und da sich kein Talent gefunden hat, das Kraft genug besässe, uns in die eigenen Bahnen einer neuen Anschauung zu zwingen. Eine eingehende Darstellung müsste von anderen Litteraturen vor allem die nordische in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen; aber sie würde damit nur noch mehr die Auffassung bestätigen, welche dieser kurze Abriss voranstellte und genügend belegte: dass bei allen hervorragenden Erzählern unserer Zeit das ästhetische Behagen an der Kunstform mehr oder weniger zurücktritt hinter dem Bestreben, uns durch diese Form in wissenschaftlich strenger Wahrheit Menschen und Welt zu zeigen, und dass dies als Teilausdruck einer grossen historischen Strömung begriffen werden muss. Durch diese Grundauffassung, welche die Wahrheit und das stoffliche Interesse über die Schönheit und alle dichterischen Wirkungen stellt, bildet die moderne Erzählung eine litterarische Gruppe, die mir unbedingt als etwas Neues erscheint, mag auch der Realismus an sich die breiteste Grundlage aller Kunst bilden und demgemäss schon in früheren Perioden mit ähnlicher Stärke hervorgetreten sein. Ich betrachte sie aber nicht nur als etwas Neues, sondern auch als einen Fortschritt, und mir scheint das nur bestreitbar, wenn man überhaupt die Möglichkeit eines solchen Fortschritts leugnet. Es giebt Menschen, die das thun, und als Merkwürdigkeit möchte ich anführen, dass Maupassant selber zu ihnen gehört, indem er gelegentlich behauptet, dass die Kunst sich fortwährend wiederhole, indem sie sich ohne Zweck und ohne Erfolg abquäle, die Wirklichkeit wiederzugeben, und dass man alle Erzähler der Welt kenne, wenn man vier der besten gelesen habe. Aber seine Ausführungen richten sich nicht nur gegen die Erzählung, sondern gegen alle Kunst, und das ist thatsächlich die Konsequenz der Grundanschauung, die in ihnen steckt. Diese Anschauung ist jedoch irrig. Es handelt sich in der Kunst nicht um ein zu erreichendes Ideal, nicht um ein abschliessendes, absolutes Werk, sondern um einen Trieb und eine Befriedigung, die jedes neue Individuum immer aufs neue empfindet. Die Freude am Schaffen, die sich in jeder neuen Zeit auf immer neue Gegenstände richtet, verleiht der Kunst ewig frisches Leben und nie veraltenden Inhalt. Maupassant hat sich selbst am besten widerlegt, und jene Ideen waren wohl nur ein Schatten seiner Krankheit; man fühlt in ihnen die verzagende Müdigkeit, die Übersättigung, die geistiges Leiden begleitet. Ich fasse den Fortschritt des modernen Romans, wie jeden litterarischen Fortschritt, nicht als eine Entwertung des bisher geleisteten Guten auf, sondern als eine Erweiterung des Gebiets. Die allgemeine Bewegung der Kunst, und der Erzählerkunst insbesondere, begreife ich nicht als ein blosses Ersetzen einer zufälligen subjektiven Manier durch eine andere, sondern als eine zusammenhängende Geistesarbeit, wie jede Wissenschaft, als eine be-

ständige Vertiefung und Erweiterung unserer Weltanschauung. Jeder Erzähler mit einem eigenen, berechtigten Standpunkt hat an dieser Arbeit mitgeholfen und seine persönliche Einseitigkeit addiert sich mit andern Einseitigkeiten für die Menschheit zu einer grossen Summe. Zu einem bestimmten Abschluss kann diese Arbeit nicht führen, denn all unser Auffassungsvermögen bewegt sich innerhalb unüberschreitbarer Grenzen, und kein einzelnes Individuum vermag in sich alle bereits gefundenen Standpunkte zu vereinigen, aber jeder neue Standpunkt ist doch ein Gewinn, denn er erschliesst neue Gebiete und arbeitet der Begabung späterer Talente vor. Dass jemand sovielmal ein Mensch ist, als er Sprachen spricht, ist wohl nur ein Paradox, denn jede Sprache ist zunächst nicht mehr als ein Instrument für unser Auffassungsvermögen; aber man hätte wohl ein Recht zu sagen: soviel andere Menschen jemand begreift, soviel fremde Weltauffassungen er in sich aufnehmen kann, sovielmal ist er selber Mensch, denn um sovielmal hat er sein enges Ich vervielfältigt; jede Erweiterung des Sehens und Begreifens ist eine Erweiterung unserer Existenz, ein Zuwachs an Leben. Diese Erweiterung unserer Individualität bleibt das letzte und höchste Ziel aller geistigen Arbeit, und der Dichter wirkt am direktesten darauf hin. Deshalb enge man ihn nicht kleinlich ein; sein Gebiet ist das ganze Leben und die ganze Welt; wir haben ihm nicht vorzuschreiben, was er darauf entdecken soll und darf. Wenn der eine uns lehrt das Grosse begreifen, so lehre uns der andere das Kleine schauen; jedem, der unser Auge schärfte, gebührt unser Dank; und da mit dem Edeln dieser Welt untrennbar auch die Schlacken verbunden sind, wie dürfen wir jemand schelten, der uns auch diese Schlacken zeigt? Welches Recht haben wir, uns über jene grosse, unbegreifliche Weltordnung zu stellen, die unentwirrbar mischte, was wir edel und gemein nennen? Wenn man den Grundsatz durchführen will, dass der Dichter verantwortlich gemacht wird für das Böse und Niedrige, das er zeigt, so handelt man wie das naive Bauernpublikum, das auf die Bühne klettert, um den Intriganten des Stücks durchzuprügeln, wenn er es gar zu arg macht. — Überblicken wir den modernen Roman von diesem weiteren Gesichtspunkt, messen wir ihn nicht mit der Anforderung, welcher kein Kunstwerk genügt, dass er eine erschöpfende, vollkommene Manier biete, so erscheint er als eine Leistung, die sich den wissenschaftlichen Leistungen unserer Epoche würdig an die Seite stellt. Er hat unsern Wahrheitssinn geschärft, er hat die technischen Mittel der Darstellung vervollkommnet, und wie dürfte man sich gegen das riesige Verdienst verblenden, dass er uns die Welt in einem vor dieser Zeit ungeahnten Umfange erschlossen hat? Vom eisstarrenden Kaukasus bis zu den sturmgepeitschten Küsten der Bretagne, von Norwegens zerklüfteten Fjorden bis zu Neapels funkelndem Märchenland, von Japans und Indiens wunderbaren Tempeln bis zu den Fetischen Afrikas, ja über alle Welt, durch Wüste und Meer hat er uns geführt. Und fesselnder als diese bunte Weite sind die unendlichen Gebiete des Lebens, die er uns eröffnet hat. Durch alle Höhen und Tiefen der Ge-

sellschaft hat er uns geleitet, von den Reichen und Mächtigen bis zu den Armen und Einfachen im Geist; und wären es nur die grossen, rührenden Lehren der Toleranz und Humanität, welche diese Schilderungen allen empfindenden Menschen predigen, so wären seine Verdienste unvergänglich. Welch seltsame Idee, dass es Theorieen geben kann, nach welchen man über all das nur die Achseln zuckt, oder es gar aus der Geschichte der Menschheit streichen möchte.

Die Gegner der heutigen Geschmacksrichtung verweisen triumphierend darauf, dass die Herrschaft des Realismus bereits durch Symbolistik und Mystik verdrängt werde. Was würde das eigentlich beweisen, wenn es richtig wäre? Liegt denn in dieser Richtung etwas Absolutes und Dauerndes? Wird die Welt durch den „Baumeister Solness“ und die betreffenden Produkte der letzten Berliner Gemäldeausstellungen etwa glücklicher gemacht? Aber Gott sei Dank ist das nicht richtig. Man übertreibt ausserordentlich, wenn man in derartigen einzelnen Erscheinungen eine völlige Umkehr des litterarischen Geschmacks erkennen will; das sind nur kleine Wirbel in einem lebhaft strömenden Flusse. Dass wieder einmal eine grosse Reaktion in den geistigen Neigungen eintreten wird, ist ganz sicher; aber sie ist noch nicht da; sie hätte vorläufig noch keine innere Berechtigung; denn unsere Epoche hat vorläufig noch lange nicht ihre Kulturaufgabe gelöst. Das Pendel der Weltgeschichte ist mitten in einer gewaltigen, unaufhaltsamen Schwingung begriffen, und wir können nicht absehen, wann es die nächste Schwingung zurückmachen wird. Eine gewisse Einseitigkeit haftet der ganzen modernen Richtung unverkennbar an, aber nicht in höherm Masse, als allen grossen Strömungen der Geschichte und allem menschlichen Vermögen überhaupt. Wenn man fragt, was denn die Nachahmung der Wirklichkeit bezwecke, so muss man mit der Gegenfrage antworten, was denn die Kunst überhaupt bezwecke, die doch in ihrer weitesten Grundlage nichts anders ist; und dabei sähe man schon von den praktischen Seiten ab, die ausserhalb der Ästhetik liegen, und die ich bereits hervorhob. Wenn man sagt, der Naturalismus und Realismus hätten sich überlebt, so ist das in dem Sinne wahr, dass gewisse Übertreibungen als solche erkannt sind; aber das geht die allgemeine Bewegung nichts an. Gegenüber dem sichtbaren Einfluss und der Dauer dieser Bewegung käme es doch nicht in Betracht, dass irgend welche subjektiven Formen von der Öffentlichkeit abgelehnt werden, und so hätte man viel mehr Recht, von einem völligen Siege des Realismus zu sprechen.

Ich brauche kaum zu wiederholen, dass ich diesen Sieg nicht als eine Verdrängung früherer Kunstauffassungen, sondern nur als eine Erweiterung ansehe, als die Befreiung von einer tyrannischen Anmassung, die nur in der Vergangenheit lebt und nicht begreifen will, dass neue Zeiten sich ihr neues Recht schaffen. Wenn man unbefangen aus den Erfolgen und aller öffentlichen Bethätigung von Anerkennung in unserer Zeit die leitenden Grundanschauungen hervorsucht, so findet man, dass diese Grundanschauungen in einem offenbaren Widerspruch mit den ästhetischen Theorieen stehen.

Die Ästhetik bewegt sich in schöngeistigen Haarspaltereien, ohne zu sehen, dass sie keinen Boden in der Wirklichkeit hat, und auf diesem Wege muss sie zur Scholastik werden, wie jede Theorie, die die Fühlung mit dem Leben verliert. Wir lehnen Abstraktionen ab, die unser Können verengern; wir verlangen die Freiheit, von unsern Fähigkeiten jeden Gebrauch zu machen, der der Menschheit nützt; wir wissen nichts mehr mit einer Kunst anzufangen, die uns diese Freiheit nehmen will, und wir verstehen keinen Idealismus, der so verknöchert, dass ihm das Hersagen wohlfeiler Sprüchlein über das Schöne mehr wert ist, als praktische Bethätigung edler Gesinnung. Wir lächeln über die naive Anmassung, in der sich ein einzelner als berufener Polizist des Idealismus geberdet und sofort über Barbarei jammert, wenn andere nicht ausschliesslich nach seinem Geschmack geniessen wollen. Es sähe traurig aus, wenn wir solche Aufsicht brauchten. Das Bedürfnis nach Gutem und Schönem ist ein ebenso ewiges Erbteil der ganzen Menschheit wie die Vernunft; es ist vielleicht nur eine Bethätigung der Vernunft, und daher braucht niemand in Sorge zu sein, dass es uns verloren ginge. Ich kann nicht glauben, dass diese Auffassungen etwas Zufälliges sind, das mit unserer Periode auch wieder verschwinden wird; ich bin vielmehr der Überzeugung, dass sie immer klarer zum Bewusstsein kommen und auch der Kritik eine klarere Grundlage geben werden. Der ästhetische Schnürleib gehört in die Zeit der Ärzte, denen nicht Heilung, sondern Beobachtung gewisser Regeln die Hauptsache war, in die Welt des Zopfes und Gamaschendienstes. Man wird alles gelten lassen müssen, was einem menschlichen Bedürfnisse entspringt, das Phantastische wie das Realistische, und auch Bücher, die uns nur zerstreuen wollen, haben ihr gutes Recht. Im übrigen wird man jedesmal den Massstab wählen müssen, den die einzelne litterarische Erscheinung verlangt. Es ist keine Beurteilung, dass man ein Werk zunächst darauf hin ansieht, wie es einer bestehenden Form oder einem vorgefassten Standpunkt entspricht, sondern man muss es an sich selber messen. Der Wert eines Buches liegt in der Summe geistigen Gehalts und künstlerischer Potenz, die sich in ihm ausprägt, und dieser Gehalt kann in realistischer Schilderung ebenso liegen wie in Phantasie, Gefühl oder Gedanken; es ist vergebliche Mühe, eine Rangabstufung darauf hin zu versuchen. Gut ist alles, was in vollendeter Weise ein selbstgestelltes vernünftiges Ziel verwirklicht, und schlecht ist, was dies nicht vermag; den Grad der Güte oder Mangelhaftigkeit kann man nur aus dem Gesamteindruck ersehen. In dem grossen Kampfe, den die Kunst in unserer Zeit führt, um diese befreienden und fruchtbaren Grundsätze zur Anerkennung zu bringen, hat der moderne Roman mit dem grössten Erfolge mitgewirkt, und das ist keins seiner geringsten Verdienste.



